Generalbaßübungen.

Im Hinblick

hauptsächlich auf das Bedürfnis für Präparandenschulen und Lehrer-Bildungsanstalten

verfaßt von

Max Winkler,

kgl. Professor der Musik und Inhaber der Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Nördlingen.

Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1882.

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorwort.

193 Generalbaßübungen! Das ist der Titel der ersten im Jahre 1851 erschienenen Auflage dieses Werkchens, ein Titel, den zu führen auch gegenwärtige Auflage rätlich sein dürfte, da sich diese Benennung nun einmal geläufig gemacht hat.

Der Zweck desselben war kein anderer, als die Akkorde nach ihrer Abstammung kennen und spielen zu lernen. In noch früherer Zeit war es des Organisten Aufgabe, nach beziffertem Basse namentlich bei der Figuralmusik die Orgel mitzuspielen.

Dies führte große Übelstände mit sich. Einmal — die Organisten sind nach und nach nicht tüchtiger geworden — die Menge solcher, welche nicht auf der Stufe nötiger Ausbildung standen um genügen zu können; dann die Schwierigkeit überhaupt, welche in der Sache an sich liegt, mußte zur Abhilfe drängen. Gehört doch eine gewaltige Routine dazu, auf Grund eines bezifferten Basses einen Gesangschor zu begleiten, ohne störend in die Harmonie einzugreifen, und es grenzt an die Unmöglichkeit, das Richtige zu treffen, wenn der Organist nicht ein Tonstück zuerst genau kennen gelernt hat, um nicht Verstöße ohne Ende gegen Stimmführung, Akkordlagen, gegen belebtere Stimmenbewegungen ꝛc. zu machen. Man denke sich nur z. B. den häufig schnellen Wechsel der engen Harmonie mit der geteilten und umgekehrt, den Wechsel der Akkordlagen, und hiezu einen Spieler, der starr und steif nach seinem bezifferten Basse auf eigene Faust fortshaust, und weder Befähigung noch ein offenes Ohr für das hat, was der Tonsetzer den Singstimmen zugeteilt hat.

Diese Mißstände zusammengenommen, welche unausstehliche Unreinheiten und Verkehrtheiten gebaren, sind durch Ausschreiben der Orgelstimmen glücklich verschwunden und die bezifferten Bässe finden ihre Anwendung nur mehr bei Begleitungen des Chorals, der Rezitative oder beim Komponieren zu flüchtigen Notationen von Harmonieen.

Die Kenntniß der Akkorde indessen ist für die Harmonielehre unerläßlich, bildet sie doch die Grundlage eines jeden musikalischen Gebäudes. Der starre Generalbaß aber, d. h. die platte Kenntnis der Akkorde kann dahin verwertet

und belebt werden, daß man ihn in die Harmonielehre hereinzieht, daß man durch die Gesetze derselben, durch mannigfache Kunstmittel die Akkorde in Verbindungen bringt, durch Kunstmittel, welche den Akkorden sehr nahe liegen und sich ihnen innig anschließen.

Im J. 1874 ward eine zweite Auflage dieses Werkchens geboten und es konnte mir nur hoch willkommen sein, meiner Intension, meinem längst gehegten Wunsch und wohl auch meinem drängenden Bedürfnisse Rechnung tragen zu können, meinen lange überlegten nnd praktisch verfolgten Lehrgang wenigstens zu meinem Gebrauche zu fixieren. Die Menge der schon vorhandenen Harmonielehren um noch ein Buch vermehren zu wollen, weil es meinen Namen trägt, lag mir in Wahrheit völlig ferne. Dagegen darf ich gestehen, daß eine Harmonielehre, die, entweder den Stoff erschöpfend um ihrer selbst willen existirt, also für meinen Zweck und für die bezeichneten Anstalten zu ausgedehnt, oder aber zu skizzenhaft, also unzureichend und auf die Berufsart meines Schülerkreises geradezu hemmend und drückend auf mich gewirkt haben würde. Es schien mir ein unabweisbares Bedürfnis, einen Lehrgang zu wählen, der in seiner Maßzuteilung genügend, in seiner Anlage übersichtlich erschien, und diesen auch denjenigen, die ihn haben wollten, zu bieten.

Ich mußte mir also die Fragen stellen: was will ich? wo steht das Ziel?

Ich wollte den Weg zum Organisten bezeichnen.

Man verstehe mich recht. Wenn es auch unbestritten höchst notwendig ist, daß die jungen Leute Präludien, Zwischen- und Nachspiele, die technisch vorgeschrittenen Fugen 2c. fleißig zu spielen, ja auswendig zu lernen haben, so muß andererseits der Unterricht in der Harmonielehre auf eine Weise betrieben werden, die dem Schüler so viel als thunlich auf die eigenen Beine hilft. Dieser muß durch den Unterricht so viel gewinnen, daß es ihm möglich wird, selbsterkennend au sich fortbauen und fortarbeiten zu können. Jeder Vernünftige wird einsehen wie notwendig dieses Streben nach vorwärts ist, und daß Unterricht und Übung in der gegebenen Zeit unmöglich zu genügen im Stande sind.

Die Umarbeitung der 2. Auflage mußte demnach eine vollständige sein, in die Akkordlehre mußten sich die Grundsätze der Harmonieenverbindungen mischen, sowie die Kunstmittel geltend machen, die da hauptsächlich sind: Verzögerungen, Durchgangstöne 2c. und unter Beigabe der notwendigsten Formen sollte ein möglichst fruchtbringender Unterricht gebahnt werden.

Diesen Zweck habe ich auch verfolgt bei der dritten Auflage, nachdem ich von der Verlagshandlung von der Notwendigkeit einer solchen verständigt worden war.

Noch viel nachdrücklicher verfolgte ich hier mein schon erwähntes Ziel und unterzog mich sehr gerne einer Arbeit, bei welcher mir Erfahrungen von einem Zeitraume von mehr als dreißig Jahren zur Seite standen, die ich, ich darf es ja sagen, mit voller und freudiger Gewissenhaftigkeit in der neuen Auflage niedergelegt habe. Wer das ganze Werkchen eines aufmerksamen Blickes würdigt, wird leicht erkennen, daß sich Eines aus dem Andern entwickelt. Die

ganze Lehre, der gegen die zweite Auflage reichere Stoff bietet eine fortwährende Repetition des früher Gelernten und Geübten, die Hinweisungen auf ein anderes Buch sind vermieden und die nötigen Lehren und Erläuterungen in die neue Auflage selbst aufgenommen. Ich darf mit Gewisheit versprechen, daß derjenige Lehrer, welcher, an der Hand des Werkchens, die enthaltenen Betonungen ebenfalls hochhält, ein gutes Resultat erzielen wird.

Nochmals muß ich wiederholen, daß ich vorzugsweise die Präparanden-schulen, und die Lehrerbildungsanstalten vorzüglich im Auge hatte. Diejenigen Männer, welche in Mitte dieser Sphäre zu wirken haben, wissen so gut wie ich, mit welchen Elementen sie zu rechnen haben. Da ist eben Alles durcheinander. Es kommt da Talent, Mittelmäßigkeit, großer Mangel an Anlagen, alles dies mit seinen Abstufungen und Alles mit oder ohne Fleiß, ebenfalls mit seinen Abstufungen, und — der Lehrer soll dennoch das Möglichste leisten. Da heißt es nun freilich, dem Gegenstande sowie dem Schüler tüchtig auf den Leib gehen, und hauptsächlich dem Mangel an Fleiß mit aller Zähigkeit zu begegnen. Der Unfleiß aber ist es eben, der dem Lehrer den Unterricht bitter und sauer macht, und die beiden Grundübel: Unfleiß oder gar Widerwillen auszugleichen, ist der Lehrer mit dem besten Willen nicht im Stande. Der Fleißige dagegen wird hier den Weg bezeichnet finden, auf welchem er an der Hand des gewissenhaften Lehrers getrost für späteres Fortbilden wandeln kann.

Eine ausgedehntere Lehre der alten Kirchentonarten ist hier umgangen und nur Weniges, das am meisten Praktische aufgenommen. Ein näheres Eingehen ist sehr zeitraubend und steht nicht im Verhältniß zum praktischen Gewinn, wenigstens für katholische Zöglinge, welche denselben vielleicht nie im Leben begegnen. Warum über einer jedenfallsigen Halbheit das zehnmal Wichtigere und Nützlichere versäumen und verkürzen durch beinahe gänzlich unfruchtbare Zeitverschwendung?

Und so möge dieses Werkchen seinen Weg antreten und finden unter dem frommen Wunsche seines Verfassers, daß es so viel Nutzen bringe als möglich.

Eichstätt im Juli 1882.

Max Winkler.

Inhalt.

Zweiter Abschnitt. Der Dreiklang als Stammakkord.

Siebenter Abschnitt.

A.

Bildung der Dur-Skala.

§ 1.

Wir haben sieben Normaltöne: c, d, e, f g, a, h.

1. In jeder Skala muß jeder Normalton in vorstehender Ordnung vertreten sein.

2. Kein Normalton darf zweimal vorkommen.

3. Von der dritten zur vierten und siebenten zur achten Stufe sind halbe Töne, die übrigen sind ganze.

Nach diesen Grundsätzen ergeben sich also die verschiedenen nothwendigen Erhöhungen und Vertiefungen, um einen halben oder ganzen Ton zu gewinnen.

In E-dur folgen die Normaltöne so: e, f, g, a, h, c, d, e. Warum kommen aber in derselben fis, gis, cis, dis vor? Weil von der 1. zur 2. Stufe ein ganzer Ton, das f also erhöht werden muß. Warum gis, cis, dis?

Warum kommt in Es-dur be, as, warum in A-dur fis, cis, gis vor? Gegen welche Grundsätze wäre gefehlt, wenn man folgende Skalen so nennen wollte: D-dur: d, e, f, g, a, h, des, d? B-dur: b, c, d, dis, f, g, a b? Es-dur: es, f, g, gis, b, c, d, es? —

Nur nach genauester Kenntniß, Ueberzeugung und Gewandheit, welche ein gewissenhafter Lehrer zu erstreben hat, ist ein gründlicher Erfolg möglich im Studium der

B.

Intervallenlehre.

§ 2.

In der Durskala liegen, zur Tonika gezählt, die großen oder die Hauptintervalle. Unter Tonika versteht man den ersten, den

Grundton einer Tonart, welcher gewöhnlich in der Baßstimme liegt, und unter Intervall die Entfernung eines höheren Tones zum Grundtone gerechnet.

Der erste Ton einer Tonart oder Skala, auch wenn er um eine Octave höher als der Baß liegen sollte, heißt die Prime. Der zweite Ton, wie er in der Durscala liegt, ist zum Grundtone die große Secunde, der dritte die große Terz, der 4. große Quarte, der 5. große Quinte, der 6. große Sexte, der 7. große Septe, der 8. die Octave, der 9. die Non und ist der Secunde, der 10. die Dez ꝛc. und sind diese der Sekunde und der Terze um eine Octave höher gleich. Alles dieß in der Durscala zur Tonika gezählt. Diese Hauptintervalle müssen in den verschiedenen Tonarten bis zur größten Sicherheit geübt werden, sonst hilft alles Folgende nichts.

Von den Hauptintervallen, und darum heißen sie so, werden durch Erhöhung derselben die übermäßigen, durch Vertiefung die kleinen und verminderten abgeleitet.

1. Die Prime kommt praktisch nur als der durch ♯ oder ♮ erhöhte Grundton vor, wird mit 1♯, 1♮, je nachdem zur Erhöhung ♯ oder ♮ erforderlich ist, bezeichnet z. B. zu c — cis, also 1♯, zu be 1♮, und heißt und wird bezeichnet zu g, as, es, d, a, e, h, f, des?

2. Die große Secunde, als zweiter Ton, wie er in der Durscala liegt, ist Hauptsekunde. Wie heißt diese zu a, d, g, e, h, c, f, es, as, des, ges, ces. fis, gis, ais, dis cis? Sie wird mit 2 beziffert, und zwar ober der Baßnote. Durch Erhöhung der großen Sekunde entsteht

a. die übermäßige Sekunde, und wird mit 2♯ oder 2♮ bezeichnet, je nachdem die große ♯ oder ♮ zur Erhöhung erfordert. Es ist also stets die große im Auge zu behalten. Was ist überm. Sek. zu c, g, d, a, e, h, f, es, as, des, be, ges, as, ces, fes, wie wird jede bezeichnet und warum?

b. Die kleine Secunde entsteht durch Vertiefung der großen. Was ist kleine Sek. und wie wird sie bezeichnet zu f, h, d, g, e, a, c, fis, dis, es, as, cis, ges, des, be?

3. Die große Terz ist der 3. Ton in der Durscala und wird mit 3 bezeichnet. Was ist große Terz zu e, a, d, g, h, f, c, es, as, des, ges, fes, ces, fis, gis, ais, cis, dis?

Von ihr kommt durch Vertiefung

a. die kleine Terz. Wie heißt und wie wird sie bezeichnet zu

e, a, d, g, h, f, es, as, des, ges, fis, ces, cis, gis, dis, ais? Hier wieder fleißig an die große denken; auch sei bemerkt, daß zur Bezeichnung der kleinen Terz, die Zeichen ♭ oder ♮, ohne die Ziffer 3 hinreicht. Bedarf also die große zur Vertiefung ein ♭ oder ♮, so wird über die Baßnote nur das treffende Zeichen gesetzt. Z. B. kleine Terz zu f ist as, also welches Zeichen? warum? kl. Terz zu e? Zeichen? warum? Ebenso bezeichnet man auch die große Terz blos mit dem Zeichen, welches die kleine zur Erhöhung braucht. Große Terz zu be? Zeichen? warum? Gr. Terz zu a? Zeichen? warum?

b. Die verminderte Terz durch Vertiefung der kleinen, ein Intervall, welches selten vorkommt. Zu cis, fis, gis, ais, a, e, d, c, dis? Bezeichnung?

Eine denkbar überm. Terz sei hier übergangen.

4. Die große Quarte liegt als vierter Ton in der Durscala, Bezifferung 4. Zu es, as, des, ges, ces, e, a, d, g, c, f, h, fis, cis, gis, dis, ais? Durch ihre Erhöhung entsteht

a. die übermäßige Quarte, heißt mit ihrer Bezeichnung zu d, a, e, g, h, f, c, es, as, des, ges, ces, fis, gis, cis, dis? Durch Vertiefung der großen

b. die kleine Quarte, mit Bezeichnung zu fis, cis, gis, dis, ais, e, g, a, h, d, f, c?

5. Die große Quinte, Bezifferung 5 zu c, g, d, a, e, h, f, cis, gis, dis, ais, es, as, des, ges, ces, fes? Durch ihre Erhöhung entsteht

a, die übermäßige mit Bezeichnung zu e, as, c, h, d, g, f, es, as, be, des, ges, ces, cis, dis, fis, gis, ais? Durch Vertiefung der großen

b, die kleine Quinte mit Bezeichnung zu c. e, g, h, d, f, a, cis, eis, gis, his, fis, ais, dis?

6. Die große Sexte, Bezifferung 6 zu a, c, e, g, h, d, f, be, es, as, des, ges, ces, fis, gis, cis ais, dis? Durch ihre Erhöhung entsteht

a. die übermäßige, mit Bezeichnung zu c, e, g, h, d, f, a, des, ges, ces, es, as, be, fis? Durch Vertiefung der großen

b. die kleine Sexte mit Bezeichnung zu c, e, g, h, d, f, a, fis, gis, ais. es, des, be, dis, cis, as?

7. Die große Septe, Bezifferung 7 zu c, e, g, h, d, f, a, fis, gis, es, as, des, ges, ces, be, cis, gis? Durch ihre Vertiefung

a. die kleine Septe mit Bezeichnung zu vorstehenden Tönen? Durch Vertiefung der kleinen das wichtige Intervall

b. die verminderte Septe mit Bezeichnung zu h, e, a, d, fis, ais, dis, his, eis, gis, c, cis, g?

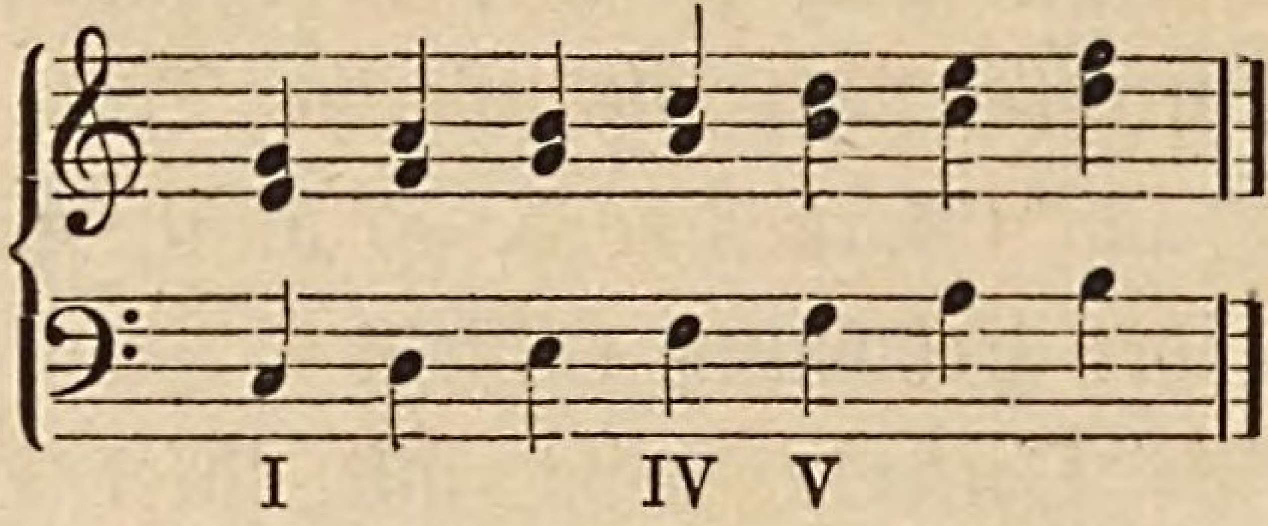
Erster Abschnitt.

Akkordlehre.

§ 3. Der Dur-Dreiklang.

Der Dreiklang wird so genannt, weil er aus drei verschiedenen Klängen oder Tönen besteht, und zwar aus Grundton, Terz und Quinte.

Auf jeder Stufe der Durskala, wenn man diese in den Baß verlegt, kann ein Dreiklang stehen, allein sie unterscheiden sich in der Terze, einer auch in der Quinte z. B.

1.


Wir finden hier auf der ersten, vierten und fünften Stufe Dreiklänge mit großer Terze und großer Quinte, und einen solchen Dreiklang nennt man Dur-, auch großen Dreiklang.

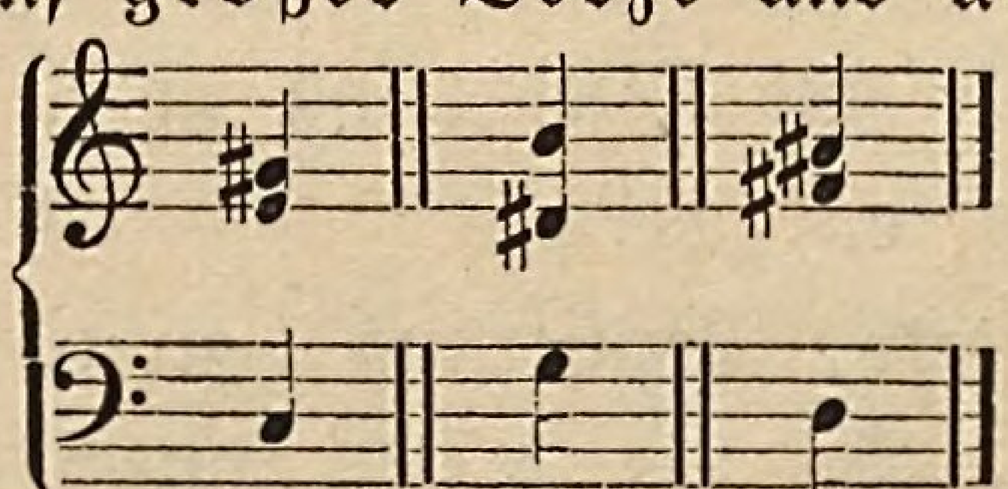
Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe finden wir Dreiklänge mit kleinen Terzen, und großen Quinten. Diese werden Moll- oder kleine Dreiklänge genannt. Der Unterschied liegt also nur in der Terze. Auf der siebenten Stufe hingegen finden wir einen Dreiklang mit kleiner Terze und kleiner Quint. Er ist schon durch die kleine Terz ein kleiner Dreiklang, wird aber durch die kleine Quinte noch kleiner und heißt daher der verminderte Dreiklang.

Welcher Dreiklang steht also auf jeder Stufe der Tonart?

Wir haben nun noch eines Dreiklanges zu gedenken, nemlich des

übermäßigen,

er besteht aus Grundton, großer Terze und übermäßiger Quinte,

2.


Wir haben den Dreiklang als dreistimmige Harmonie kennen gelernt. Wir bedürfen aber der Vierstimmigkeit und fügen deßhalb

noch die Oktave bei, und somit nehmen im Dreiklange vier Stimmen theil. Diese vier Stimmen sind:

Sopran (auch Diskant) Alt, Tenor, Baß.

Die höchste Stimme ist der Sopran, die nächste abwärts ist der Alt, dann Tenor, die tiefste Stimme oder Grundton ist der Baß.

Sopran und Baß nennt man äußere Stimmen, Alt und Tenor die Mittelstimme.

Die Lage des Dreiklanges

und überhaupt eines jeden Akkordes benennt man nach der Stellung des Sopranes. Hat dieser die Oktave, so sagt man z. B. C dur in Oktavlage, hat er die Terze in der Terzlage u. s. f.

3.



§ 4. Tonika.

Den ersten Ton einer Tonart oder Skala nennt man Tonika, und den Dreiklang, welcher auf derselben steht, den Tonika-Dreiklang. Dieser ist in der Dur-Tonart natürlich ein Dur-Dreiklang. In Nr. 1 haben wir aber nur noch auf der vierten und fünften Stufe Dur-Dreiklänge kennen gelernt. Die fünfte Stufe ober der Tonika heißt Ober-Dominante, die vierte Stufe, oder vielmehr die fünfte unter der Tonika, die Unter-Dominante, so daß also die Tonika den Mittelpunkt der sie umgebenden Ober- und Unter-Dominante bildet:

Unter-Dominante — Tonika — Ober-Dominante.

Demnach ist zur Tonika D die Ober-Dominante A, die Unter-Dominante G.

Vor Allem sind nun durchgreifende Uebungen im Spielen der Dreiklänge durch alle Dur-Tonarten unerläßlich, und wir richten dieselben so ein, daß wir die Tonika Dreiklänge in Verbindung mit dem Ober- und Unter-Dominanten üben.

4.



In jeder Tonart muß Ober- und Unter-Dominante zur Tonika schnell und sicher benannt werden können. Hiezu dienen die Fragen:

1. Was ist Ober-Dominante zu f, a, d, g, be, c, h, es, fis, as, ces, ges, des?

2. Was ist Unter-Dominante zu g, be, a, es, f, d, as, fis, h, des, c, as, ges, ces?

§ 5. Die Moll-Skala.

Wir haben die Mollskala nur vom Standpunkte der Harmonielehre aus anzusehen, und sie unterscheidet sich auf- und abwärts von der Durskala in der dritten und sechsten Stufe; diese sind in Moll klein. Demnach heißt die C moll Scala auf- und abwärts:

5.


Wie heißen demnach die übrigen Mollskalen?

Die Dreiklänge auf den Stufen der Mollskala stellen sich demnach so dar:

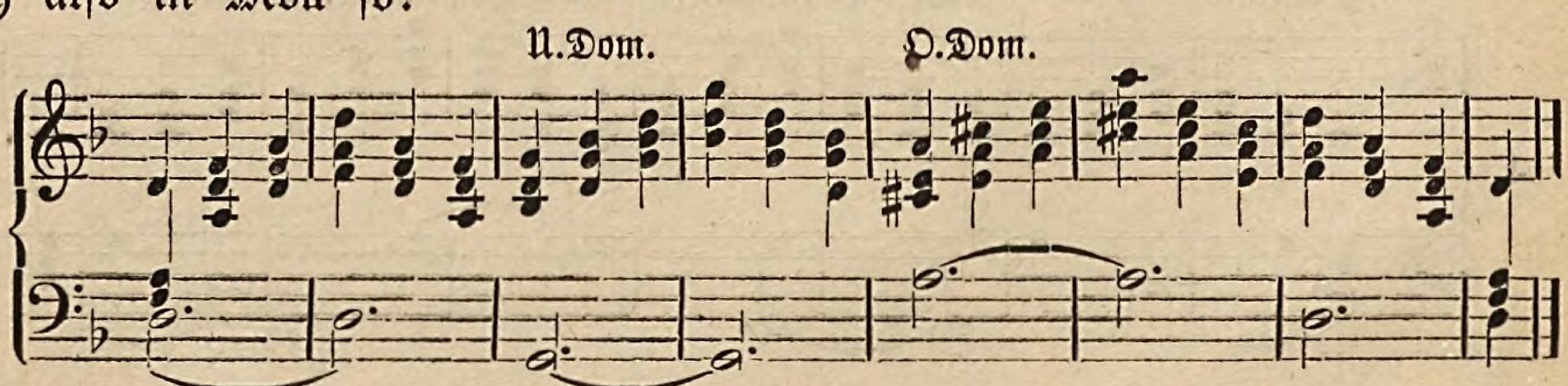
6.


Der Dreiklang der Unterdominante ist also Moll, und in diesem Moll-Dreiklang spricht sich ganz besonders der Charakter der Molltonart aus. Der Oberdominanten-Dreiklang ist in Dur und Moll stets ein Durdreiklang.

§ 6. Der Moll-Dreiklang.

Fassen wir auch in der Molltonart hauptsächlich den Tonika- Ober- und Unter-Dominanten-Dreiklang in's Auge, so finden wir den Tonika- und Unter-Dominanten-Dreiklang als Moll-Dreiklänge, hingegen den Ober-Dominanten-Dreiklang Dur.

Die sehr nothwendige und gründliche Uebung unter Nr. 4 gestaltet sich also in Moll so:

7.


und so in den übrigen Tonarten zu üben.

Hier sei noch bemerkt, daß man den dritten Ton einer Tonika **aufwärts** die Ober-Mediante, den dritten abwärts die Unter-Mediante nennt, also z. B. zu c Ober-Mediante e, Unter-Mediante a. —

Wir haben nun viererlei Dreiklänge kennen gelernt.

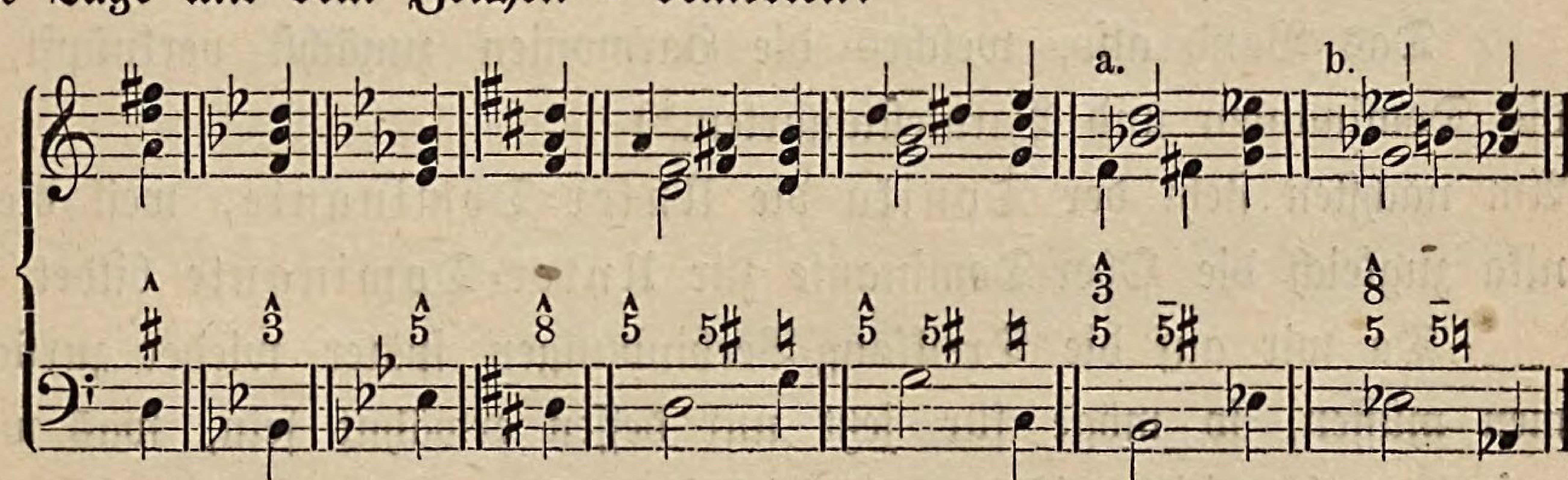
1.	den	Dur-	Dreiklang	mit	großer	Terz	und	großer Quinte
2.	„	überm.	„	„	„	„	„	überm. „
3.	„	Moll-	„	„	kleiner	„	„	großer „
4.	„	verm.	„	„	„	„	„	kleiner „

§ 7. Bezeichnung der Dreiklänge.

Der Unterschied zwischen Dur- und Moll-Dreiklang besteht lediglich nur in der Terze. Wer also in der Intervallenlehre die **große** und **kleine** Terze bezeichnen gelernt hat, dem kann die Bezeichnung der Dur- und Moll-Dreiklänge keinerlei Schwierigkeiten bieten. Es ist demnach genügend, einen Dreiklang, Dur oder Moll, nur mit demjenigen Zeichen zu bezeichnen, welches die geoße oder kleine Terze bedarf. Dieses Zeichen vertritt also die Stelle der Ziffer 3. Demnach werden folgende Dreiklänge so bezeichnet:

8.


Nur wenn ausdrücklich eine **Lage** des Dreiklanges verlangt wird, wie wir dessen zu unsern Lehrzwecken oft bedürfen, werden wir die verlangte Lage mit dem Zeichen ^ bemerken:

9.


Ein Querstrich nach einer Ziffer, wie vorstehend bei a und b verlangt das Liegenbleiben des vorhergehenden Intervalles, manchmal auch des ganzen Akkordes.

§ 8. Dreiklänge in Verbindung. Harmonischer Zusammenhang.

Die Harmonien stehen unter sich in einem Verhältnisse, das sie mehr oder minder an einander kettet, uud dieser Zusammenhang ist 1. ein äußerer, und 2. ein innerer.

Unter äußerem Zusammenhang versteht man die gemeinschaftlichen Töne, d. h. solche, welche sowohl in dem einen als auch in einem andern Akkorde enthalten sind. Z. B.

10.



Hier bei a sehen wir C dur in Verbindung mit G dur, bei b F dur, bei c A moll mit C dur verbunden. Ueberall sind gemeinschäftliche Töne, also äußerer Zusammenhang, und zwar bei a im Tone g, gei b im Tone c, bei c in den Tönen c und e. — Hierin liegt nun, was bei unsern Uebungen ganz besonders zu beachten sein wird, nemlich:

wir nehmen jeden Akkord so, wie er am nächsten liegt,

d. h. wir behalten einen gemeinschaftlichen Ton in der nemlichen Stimme, welche ihn im vorhergehenden Akkorde schon gehabt hat. Dadurch wird also der äußere Zusammenhang gewahrt.

Unter innerem Zusammenhang versteht man das Dominantenverhältniß, den dominantischen Zusammenhang mit einer Tonika, und zwar der Ober- und Unter- Dominante. Wir sehen auch in Nr. 10 diesen Dominanten-Zusammenhang und zwar in Verbindung mit dem äußern Zusammenhang.

Das Band also, welches die Harmonien zunächst verknüpft, sind die Dominanten und Paralelltonarten.*)
Am nächsten steht der Tonika die Unter-Dominante, weil die Tonika zugleich die Ober-Dominante zur Unter-Dominante bildet.

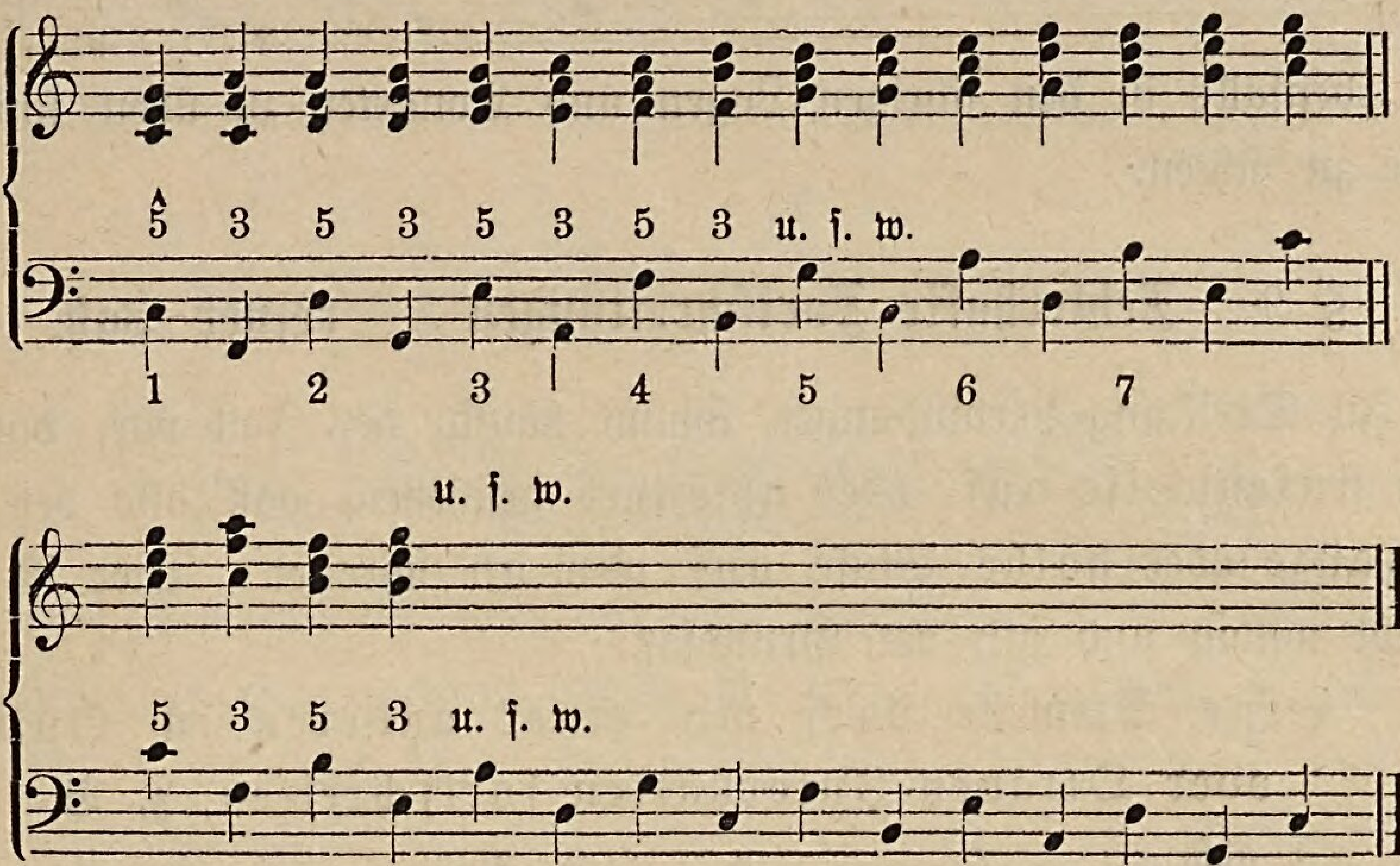
Da wir auf die Dreiklang-Verbindungen später wieder zurückkommen müssen, so möge für jetzt nur dessen erwähnt sein, was wir zu unsern nothwendigen Uebungen bedürfen.

---

*) Jede Durtonart hat eine verwandte Molltonart (Paralleltonart) und diese steht um eine kl. Terz tiefer, also zu C ist a, zu F ist d die Paralleltonart. Zu es, a, h, e, g, b, as, des, ges?

Hier haben wir vor allem die dominantischen Dreiklangverbindungen in's Auge zu fassen, und verbinden also zunächst und stufenweise mit jeder der Skalastufen ihre Unter-Dominante, also z. B. mit C dur F dur u. s. f.

11.



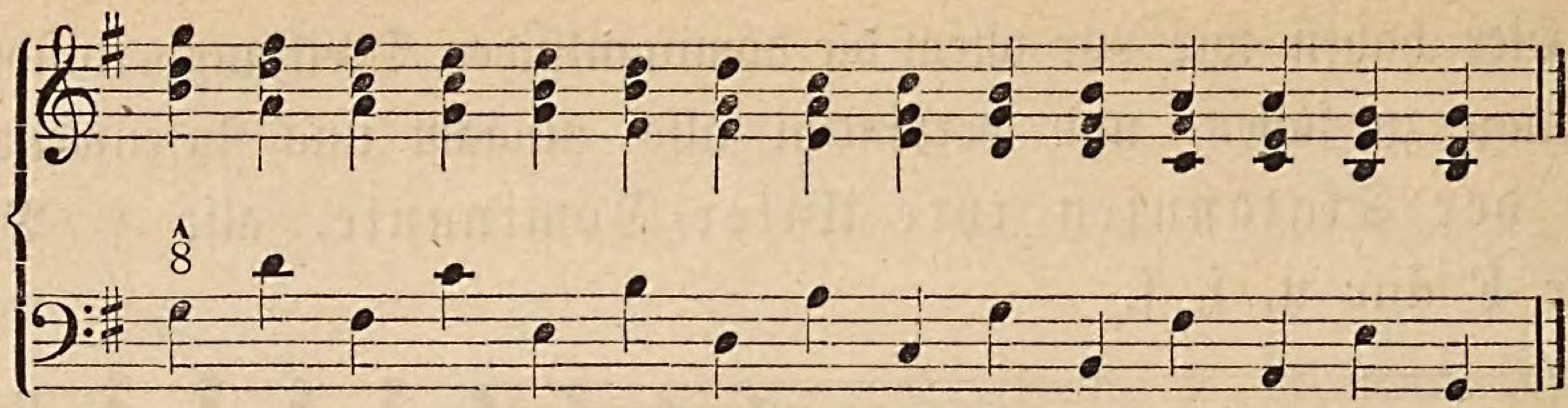
Diese Uebungen sind in jeder Lage anzufangen und fortzusetzen und in allen Tonarten zu üben, und dabei zu erwägen, welcher Dreiklang auf jeder Stufe steht, d. h. aufmerksam zu sein auf die Tonart. Wir finden in demselben ein ganz gleiches Fortschreiten; der Baß geht quintenweise abwärts, die Lagen der Dreiklange wechseln regelmäßig in der 5. und 3. Lage, und in rhythmischer Beziehung bewegt sich alles in Viertelnoten; in melodischer Hinsicht schreitet der Sopran stufenweise mit Tonwiederholung, (als gemeinschaftl. Töne) aufwärts; im zweiten Theile wechseln stufen- und terzweise Bewegungen des Sopranes. Solch gleichmäßige Fortschreitungen nennt man Sequenzen (Folgerichtigkeiten). Unter Sequenz versteht man also

das gleichmäßige Fortschreiten in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung.

Verbindungen der Stufen-Dreiklänge mit ihren Ober-Dominanten.

12.





Ebenfalls in den übrigen Lagen und Tonarten zu üben und auf letztere zu achten.

§ 9. Fehlerhafte Fortschreitungen — reiner Satz.

In Dreiklang-Verbindungen kommt häufig der Fall vor, daß dieselben stufenweise auf- oder abwärts geschehen, daß also der Baß eine ganze oder halbe Stufe auf oder ab schreitet. Hier ist dann Vorsicht nöthig und gilt der Grundsatz:

keine Stimme darf mit einer anderen in Quinten- oder Oktaven-Intervallen fortschreiten, z. B.

1. nicht: 2. 3. 4. 5.

13. 

Es geht hier überall der Baß eine ganze Stufe hinauf oder herab. In allen diesen Beispielen würden Oktaven- und Quintenfortschreitungen vorkommen; und zwar bei 1 Oktaven zwischen Baß und Sopran, und Quinten mit Baß und Alt; bei 2 Quinten im Baß und Sopran, Oktaven im Baß und Tenor, und noch Quinten im Sopran und Tenor. Welche Stimmen machen welche Fehler in den übrigen Takten?

In jedem solchen Falle muß

Gegenbewegung

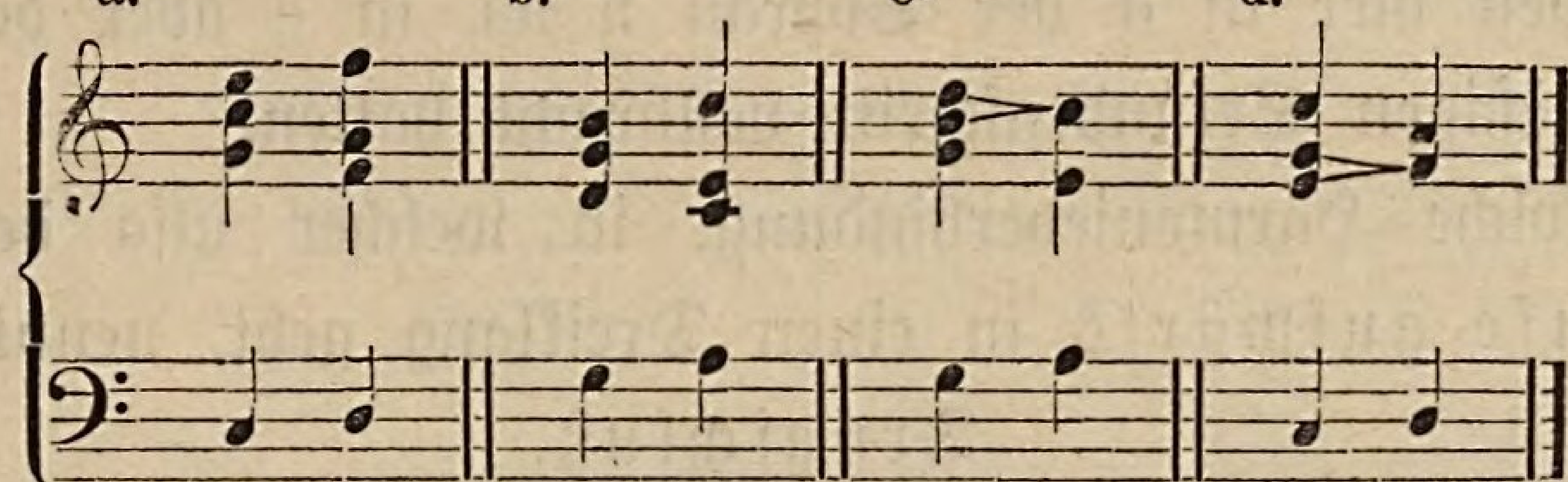
angewendet werden, d. h. geht der Baß aufwärts, so gehen die Stimmen, welche die Quinte und Oktave bilden, abwärts, und so umgekehrt. Demnach müßen vorstehende Beispiele so behandelt werden:

14. 

Die Dreiklänge sind in die nächste Lage auf- oder abwärts gegangen, und diese nächste Lage ist also in einem andern Sinne, als in dem der gemeinschaftlichen Töne zu nehmen. Auch in diesem Sinne wollen wir die nächste Lage stets beachten.

Anders ist es mit der Terze; diese kann, wenn der Baß eine ganze Stufe, besonders von der Terzlage aus, aufwärts gehen, z. B.

15.



Hier bei a und b sehen wir eine neue Gestalt; es ist dieß D moll, in welchem der Sopran und Tenor die Terze haben, also d moll mit doppelter Terz, und diese Terzen sind eine Oktave weit aus einander, also sagt man: d moll mit doppelter Terz Oktavweite. Von dieser Form wird noch häufig die Sprache sein, und ist dieselbe wohl zu merken.

Dieser Akkord in dieser Form wird Dezimen-Akkord genannt, weil der Sopran zum Baß die Dezime bildet.

Der Dezimenakkord ist also ein Dreiklang mit doppelter Terz in der Oktavweite, und wird mit 10 bezeichnet.

Bei c und d sehen wir ebenfalls die Dreiklänge a und d moll ohne Oktave, weil bei c die Terze h im Alt aufwärts nach c und bei d die Terze c im Tenor aufwärts nach f gegangen sind. In c ist der Sopran d als Quinte, und in d der Alt g ebenfalls als Quinte, abwärts; daher erscheinen auch a und d moll mit doppelter Terz. Allein diese doppelten Terzen sind beisammen, in einem Klange, und man sagt daher:

doppelte Terz im Einklang.

Es kann aber auch eine Dreiklang-Verbindung eine halbe Stufe aufwärts vorkommen, z. B. g dur, as dur; in einem solchen Falle müßen ebenfalls Quinten- und Oktavenfortschreitungen vermieden werden; die Terz aber darf nicht blos, sondern sie muß aufwärts, weil sonst, wenn sie abwärts ginge, ein unschöner, übermäßiger Sekundenschritt entstünde; z. B.

16.



Die Terze h mußte aufwärts nach c und nicht nach as, wie bei d und e, weil hier in d der Sopran h as, in e aber der Alt h as, einen übermäßigen Sekundenschritt vollbracht hätten.

Eine solche Harmonieverbindung, in welcher also der Baß eine halbe Stufe aufwärts in einen Dreiklang geht, nennt man

Trugschluß,

welcher jedesmal mit doppelter Terz und ohne Oktave erscheint.

Bei der Erklärung desselben von Seite des Schülers soll stets von den Stimmen gesprochen werden; z. B. der Sopran, oder Alt, oder Tenor geht dahin, weil er die Quinte oder Oktave oder Terz hat. Auch ist wohl zu merken, daß beim Trugschluß die Quinte zu bezeichnen ist, weil diese allezeit außer der Tonart liegt.

Folgende Beispiele geben Gelegenheit, den Trugschluß von allen Lagen aus schriftlich und am Instrumente zu üben.

17.

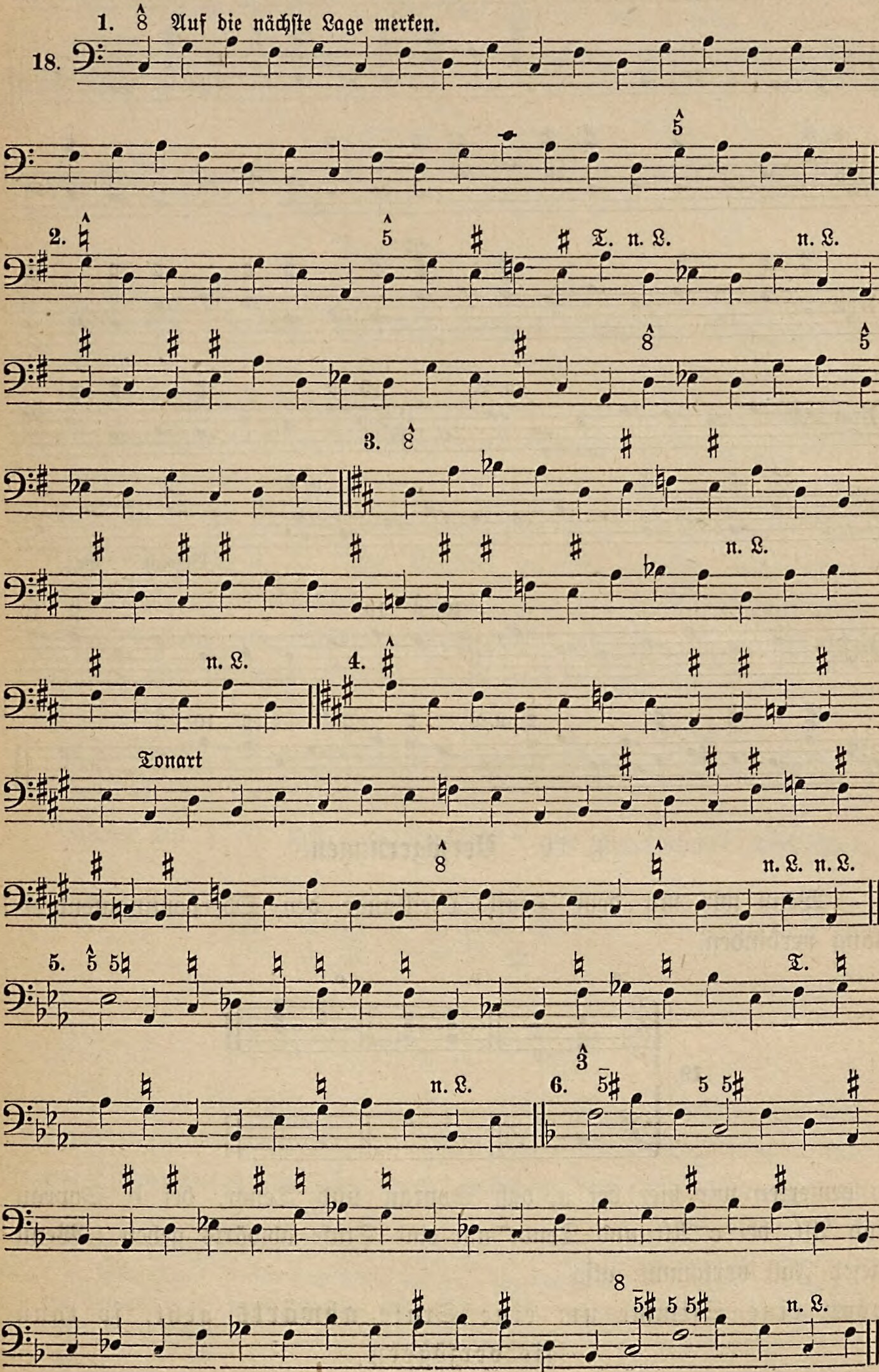


Der Trugschluß kommt gewöhnlich von der Ober-Dominante aus.

Folgende Uebungsstücke sollen das Besprochene in Anwendung bringen und befestigen. Es ist dabei zu achten:

1. Auf fleißige Bezeichnung der Terze bei den Dreiklängen durch das richtige Zeichen,
2. auf die nächste Lage,
3. auf die Tonart,
4. auf Verhütung falscher Fortschreitungen (Okt. Quinten),
5. auf den Trugschluß (Bezeichnung der Quinte, Terze aufw.).

Manchmal steht die Mahnung n. L. (nächste Lage), T. (Tonart) dabei.





§ 10. Verzögerungen.

Wenn wir mit dem Tonika-Dreiklange den Oberdominantendreiklang verbinden,

19.



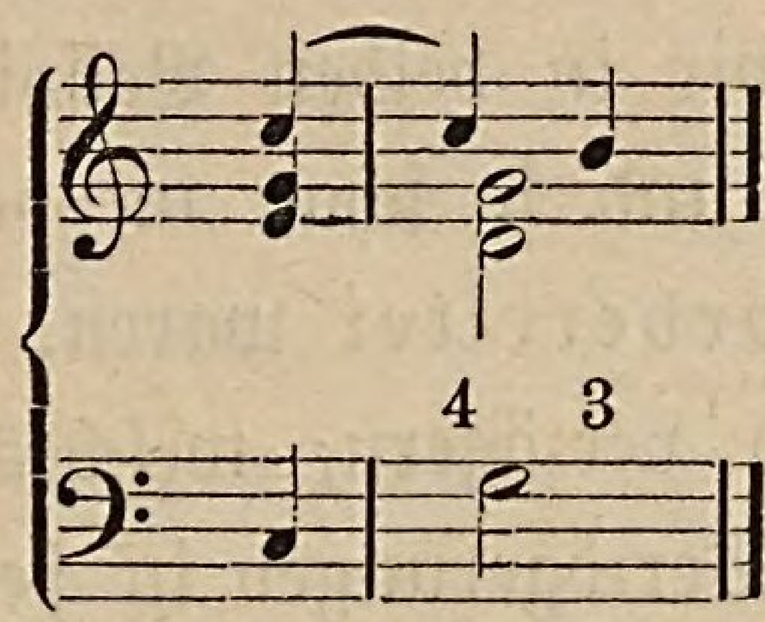
so bemerken wir hier bei a, daß Sopran und Tenor, bei b Sopran und Alt, bei c Alt und Tenor um eine Stufe abwärts gehen. Wenn dieser Fall vorkommt, also

wenn eine Stimme um eine Stufe **abwärts** geht, so kann sie verzögern,

das heißt: sie kann erst später als die übrigen in denjenigen Ton des nächsten Akkordes eintreten, in den sie sich aufzulösen hat.

Im vorigen Beispiele a geht der Sopran von c nach h, also um eine Stufe abwärts, folglich kann er verzögern, und löst sich erst später nach h auf:

20.

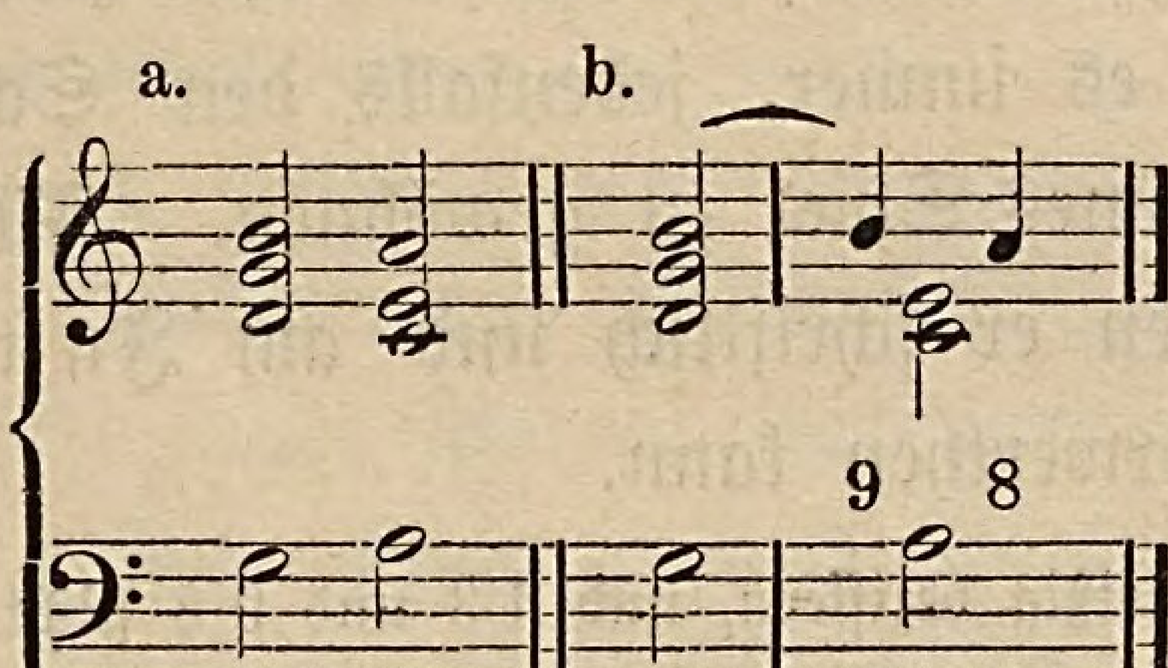


Hier Nr. 20 sehen wir das Beispiel rhythmisch dargestellt, Alt und Tenor die Töne zu G dur nehmen, während der Sopran erst um ein Viertel später in die Terze h eintritt. Es verzögert also der Sopran, er löst sich in die Terze auf. Durch diese Verzögerung der Terze entsteht der Quart-Quint-Akkord, denn durch das Verzögern bildet c die Quarte zu g, und wir sehen diese Quarte durch einen Bindungsbogen zu einer Ligatur gemacht, welche nicht eigens nochmal angespielt werden soll. Dieses Halten der Ligaturen, oder dieses Binden der Töne aneinander ist für den Organisten namentlich von Wichtigkeit, und soll vom Schüler, besonders auch in Präludien, nicht übersehen werden.*)

Zur Bezifferung dieses Quart-Quint-Akkordes genügt Ziffer 4 und daneben ihre Auflösung, also 4 3.

Wenn wir z. B. mit der fünften Stufe die sechste verbinden,

21.



sehen wie bei a ebenfalls den Sopran eine Stufe abwärts schreiben, kann also verzögern, wie bei b. Dann bildet die Verzögerung h zum Baße die Non (nicht die Sekunde, weil sie sich in die Oktave auf-

---

*) Es möge nicht unerwägt bleiben, daß dieses Werkchen hauptsächlich für Solche berechnet ist, deren Beruf sie dem Orgelspiele zuführt. Und wahrlich, ein Organist, bei welchem man ein gebundenes Spiel vermissen sollte, wäre eine traurige Erscheinung. Die ganze Natur des Instrumentes weist ja auf Gebundenheit hin und schließt das unausstehliche Gehacke aus.

löst) und wird mit 9, die Auflösung mit 8 bezeichnet, und wir haben hier den Non-Akkord kennen gelernt. Seine Bezeichnung ist 9 8.

Diese beiden Akkorde sind Verzögerungen des Dreiklanges; beim Quart-Quint-Akkord verzögert die Terze, beim Non-Akkord die Oktave des Dreiklanges.

Ferners bemerken wir in beiden Beispielen, 20 und 21, daß die verzögernden Töne c und h schon im vorhergehenden Akkorde vorhanden, d. h. daß sie vorbereitet waren. Es ist dieß ganz natürlich; es kann nur dasjenige verzögern, welches schon da ist. Selbstverständlich können derartige Verzögerungen in jeder Stimme vorkommen, werden aber immer auf gleiche Weise bezeichnet, z. B.

22. im Alt. im Tenor. im Sopran. im Alt. im Tenor.



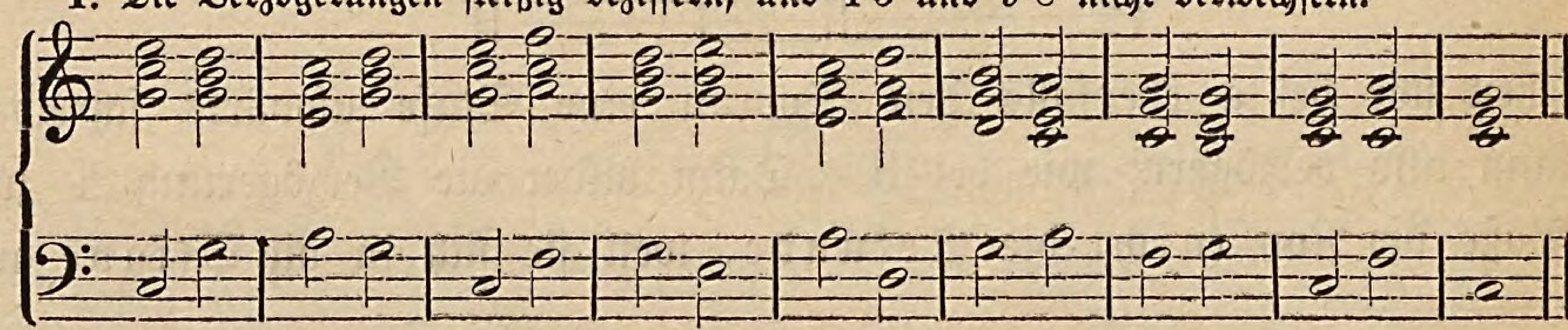
Bei den Verzögerungen ist also zu beobachten:

1. Die Verzögerungen sollen im vorhergehenden Akkorde vorbereitet sein,
2. sich in derselben Stimme auflösen,
3. sie sollen als Bindungen behandelt werden.

Es muß dem Ermessen eines Lehrers anheim gegeben bleiben, ob er diesen Gegenstand schon hier, oder ob er ihn hier ausgedehnter behandeln will. Gut ist es immer, jedenfalls den Schüler bei Zeiten an ein ruhiges, gebundenes Spiel zu gewöhnen. Für jeden Fall folgen hier Beispiele, in welchen er schriftlich und am Instrumente besonders Verzögerungen verwerthen kann.

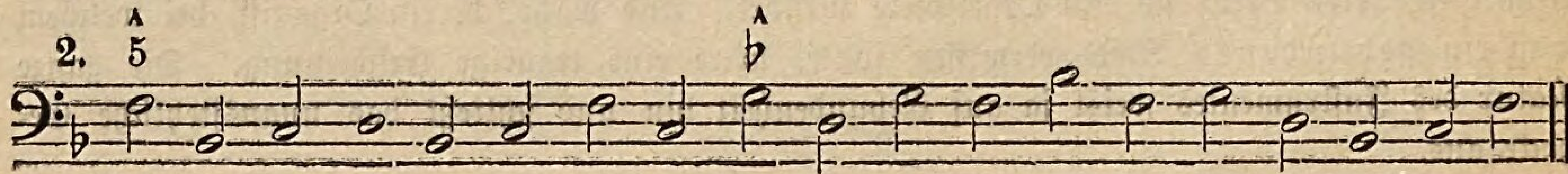
1. Die Verzögerungen fleißig beziffern, und 4 3 und 9 8 nicht verwechseln.

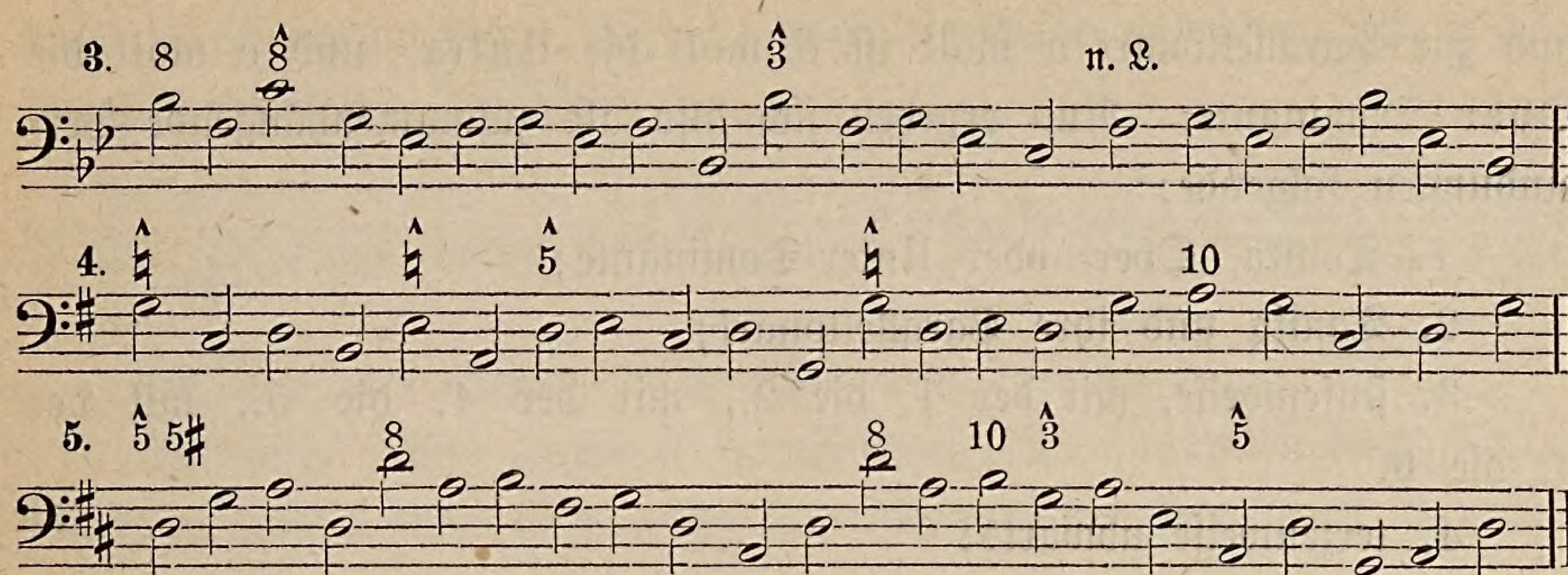
23.



Immer auf die nächste Lage merken, sowie auch auf Verzögerungen in den Mittelstimmen.

2.





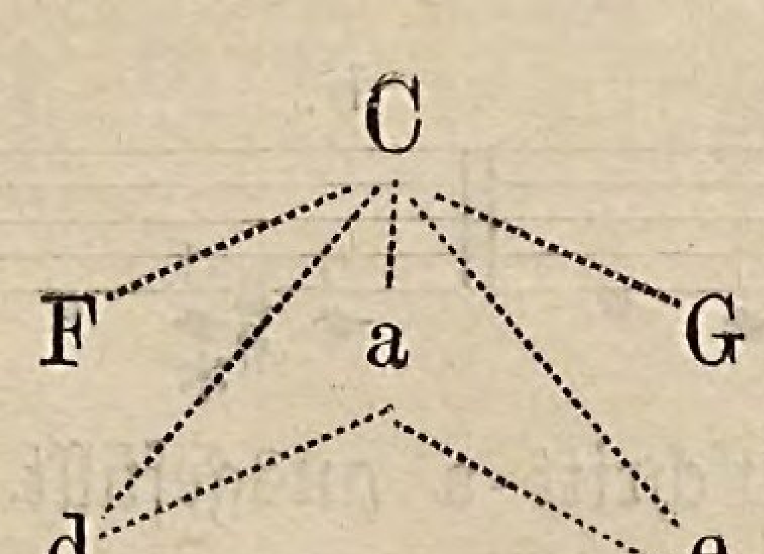
Es liegt nahe, daß einem aufmerksamen Schüler nicht entgeht, wenn zwei Stimmen abwärts gehen. Da wir an dieser Stelle diesen Stoff nicht zu erschöpfen brauchen, kann es genügen, wenn er diejenigen Stimmen ins Auge faßt, welche die Terz oder Oktave verzögern, soll aber bei seinen Uebungen das Gelernte fleißig anwenden.

§ 11. Harmonischer Zusammenhang (Fortsetzung).

Es dürfte an der Zeit sein, im theoretischen Unterrichte den Schüler zur Selbstthätigkeit in harmonischen Verbindungen, wenn auch vorläufig nur in Dreiklängen anzuhalten. Hiezu bedürfen wir einer Erweiterung in Beziehung auf die Lehre des Zusammenhanges.

Was wir von dieser Materie behandelt haben, hat Veranlassung gegeben zu Ober- und Unter-Dom.-Verbindungen, zur Verhütung falscher Fortschreitungen, Kenntniß der nächsten Lage, des Dezimen-Akkordes, des Trugschlusses. Es handelt sich jetzt um die Erweiterung, Ausdehnung harmonischer Verbindungen und ihres Zusammenhanges.

Wie wir wissen, stehen Unter- und Oberdominante mit ihrer Tonika, sowie die Paralleltonart im nächsten Zusammenhange. Aber auch jene Tonarten, welche sich von der Tonika-Tonart nur durch ein Zeichen, ♯ oder ♭ unterscheiden, stehen in naher Verwandtschaft, sammt ihren Paralleltonarten. So sind also zu C dur die nächst verwandten Tonarten G und F dur mit ♯ oder ♭ Unterschied, aber auch die Paralleltonarten von G und F dur, nemlich e und d moll sind nahe Verwandte:



und zur Paralleltonart a moll ist d moll die Unter- und e moll die Ober-Dominante. Nun ergeben sich also als zusammenhängende Verbindungen folgende:

1. Tonika, Ober- oder Unter-Dominante;

2. Tonika und ihre Paralleltonart;

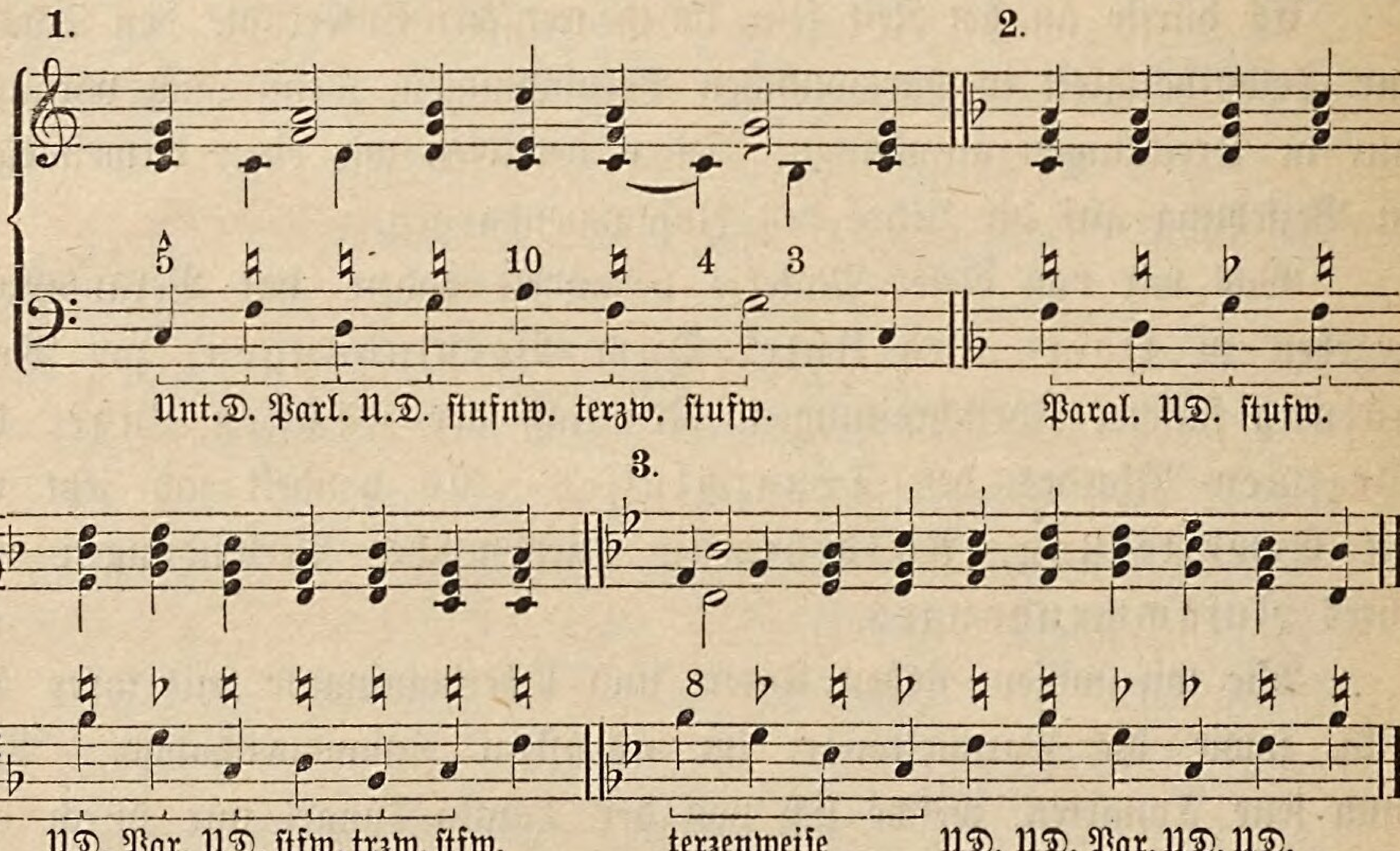
3. stufenweise, mit der 1. die 2., mit der 4. die 5., mit der 5. die 6.

4. terzenweise abwärts;

5. dominantisch, bes. unterdominantisch.

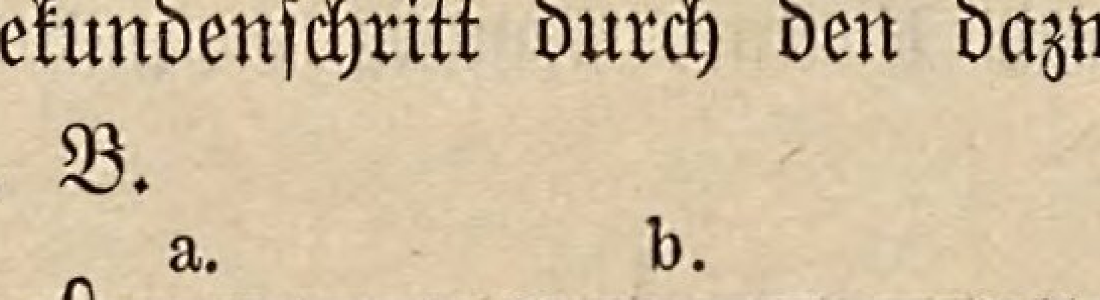
Diese Verbindungen sind leitereigene, weil in ihnen nur solche Töne vorkommen, welche der Tonart, der Tonleiter eigen sind. Sie sind aber auch unmittelbare, weil ein Dreiklang auf den andern folgt, ohne irgend einen Verbindungs-Akkord.

Die nun folgenden eigenen Arbeiten der Schüler sollen kurz sein, aber überlegt, und sich an obige 5 Fälle halten. Hier einige Beispiele.

24.


§ 12. Durchgangstöne.

Wenn eine Stimme eine ganze Stufe auf- oder abwärts schreitet, kann dieser große Sekundenschritt durch den dazwischenliegenden Halbton ausgefüllt werden, z. B.

25.


Hier ist der Sekundenschritt a ausgefüllt durch cis bei b. Einen olchen ausfüllenden Ton nennt man Durchgangston, und wenn wir

derartige Durchgangstöne an der ganzen Tonreihe anwenden, so entsteht die chromatische Tonreihe.

26. 

Es sind dieß chromatische Durchgangstöne.

Mit ihrer Hilfe entstehen hauptsächlich die übermäßigen Dreiklänge, und können z. B. die Unter-Dominanten-Sequenzen auf folgende Weise erscheinen:

27. 

Hier sehen wir bei * durch die Erhöhung den Ober-Domin.-Dreiklang entstehen, also den zu a moll gehörigen. Wollen wir dieß auch bei den übrigen Stufen anwenden, wollen einer jeden Stufe ihren Ob.Dom.Drklg. vorausgehen lassen, dann erhalten wir der leitereigenen Verbindung gegenüber die tonische Verbindung.

28. 

In ferneren Uebungen von Seite des Schülers sollen nun auch die Verzögerungen hauptsächlich, die Durchgangstöne ebenfalls manchmal hereingezogen werden. Die letzteren abwärts anzuwenden, muß mit Vorsicht geschehen, und hier muß hauptsächlich das Ohr entscheiden. Auf der 4. Stufe, und wenn Moll darauf folgt:

29. 

Fragen zur Wiederholung.

Der Dur-Dreiklang.

(Erster Abschnitt, § 1—10 incl.)

1. Wie vielerlei Dreiklänge gibt es?
2. Wo können Dreiklänge stehen?
3. Warum heißt man diesen Akkord Dreiklang?
4. Aus was besteht jeder der verschiedenen Dreiklänge?
5. Welcher steht auf jeder Stufe der Dur-Tonart?
6. Warum fügt man dem Dreiklange eine Oktave bei?
7. Welche sind die verschiedenen Stimmen?
8. Was versteht man unter äußeren, was unter Mittelstimmen?
9. Was versteht man unter Lage eines Dreiklanges?
10. Was unter Tonika, Unter- und Oberdominante?
11. Was ist Ober-, was Unterdominante zu es, g, b, c, e, a, des, ges, ces, as, h, fis, cis, d, f?
12. Worin unterscheidet sich die Moll- von der Durskala?
13. Welche Dreiklänge stehen auf jeder Stufe der Mollskala?
14. Was versteht man unter Mediante?
15. Was genügt zur Bezeichnung folgender Dur-Dreiklänge: f, a, c, e, g, h, fis, b, d, cis, es, as, des, ges?
16. Was für die Moll-Dreiklänge: g, d, a, e, h, f, c, b, as, es, fis, gis, des?
17. Was kann ein Querstrich ober einer Baßnote bedeuten?
18. Wie vielfach ist der harmonische Zusammenhang?
19. Was versteht man unter jedem?
20. Was versteht man unter nächster Lage?
21. Welcher Zusammenhang mit beiden Dominanten ist der innigste mit der Tonika? warum?
22. Was versteht man unter Sequenz?
23. Was rechnet man zu den fehlerhaften Fortschreitungen?
24. In welchen Fällen kommen diese am ehesten vor?
25. Was ist also reiner Satz?
26. Was heißt Paralleltonart? wie heißt man sie noch?
27. Wodurch vermeidet man fehlerhafte Fortschreitungen? das heißt?
28. Auf welche Stimmen ist zu merken bei stufenweiser Verbindung von Dreiklängen? welches Intervall ist weniger beschränkt?
29. Was ist der Dezimenakkord? wie wird er bezeichnet?

30. Was versteht man unter Oktavweite? was unter Einklang?
31. Wie entsteht ein Trugschluß? was ist dabei zu merken?
32. Kann bei ihm die Terze ebenfalls auf- oder abwärts gehen? warum?
33. Von welcher Stufe aus kommt er gewöhnlich vor?
34. Was ist vorzüglich zu bezeichnen bei demselben?
35. Was versteht man unter Verzögerung?
36. Wann kann sie angewendet werden?
37. Welche Akkorde entstehen durch Verzögerungen?
38. Was ist der Quartquint-, was der Nonakkord?
39. Wie werden beide bezeichnet?
40. Wie werden Verzögerungen behandelt?
41. Wie beim Schreiben solcher?
42. Was versteht man unter Vorbereitung der Verzögerungen?
43. Welche Tonarten stehen in nächster und naher Verwandtschaft?
44. Was versteht man unter leitereigen?
45. Was ist ein Durchgangston?
46. Was sind chromatische Durchgangstöne?

Zweiter Abschnitt.

Der Dreiklang als Stammakkord.

§ 13. Versetzung oder Umkehrung des Dreiklanges.

A. Der Sext-Akkord.

Wenn man den Grundton des Dreiklanges in die Terze verlegt, so ändern sich auch die Intervalle der Oberstimmen zum Baß; die Oktave des Dreiklanges wird Sexte, die Quinte wird Terz, und man nennt dieß die erste Versetzung des Dreiklanges oder den Sext-Akkord.*) Er wird mit der Ziffer 6 bezeichnet.

30.


*) Eigentlich muß die Sache, wenn das Wort Umkehrung gerechtfertigt erscheinen soll, so angesehen werden: Der Grundton wird zur Oberstimme gemacht, bleibt aber Grundton; dagegen muß ein anderer Ton Baßton werden, und somit wird also der ganze Akkord umgekehrt. — Wir wollen bei dem Worte Versetzung bleiben.

Zum Sext-Akkord gehören außer dem Baßton Terz und Sexte. Die Oktave desselben ist wieder der Vierstimmigkeit wegen dabei.

Nun kann aber im Sext-Akkord die Oktave wegbleiben; **dann** wird aber entweder die Terz oder Sexte verdoppelt. Diese Verdoppelung kann sein:

1. wenn die doppelten Terzen oder Sexten eine Oktave weit auseinanderliegen, in Oktavweite,

2. wenn sie beisammen in einem Ton und Klange liegen, im Einklang.

Es gibt also fünferlei Formen des Sext-Akkordes:

1. Sext-Akkord mit Oktave,

2. Sext-Akkord ohne Oktave, dann aber mit doppelter Terz im Einklang, oder

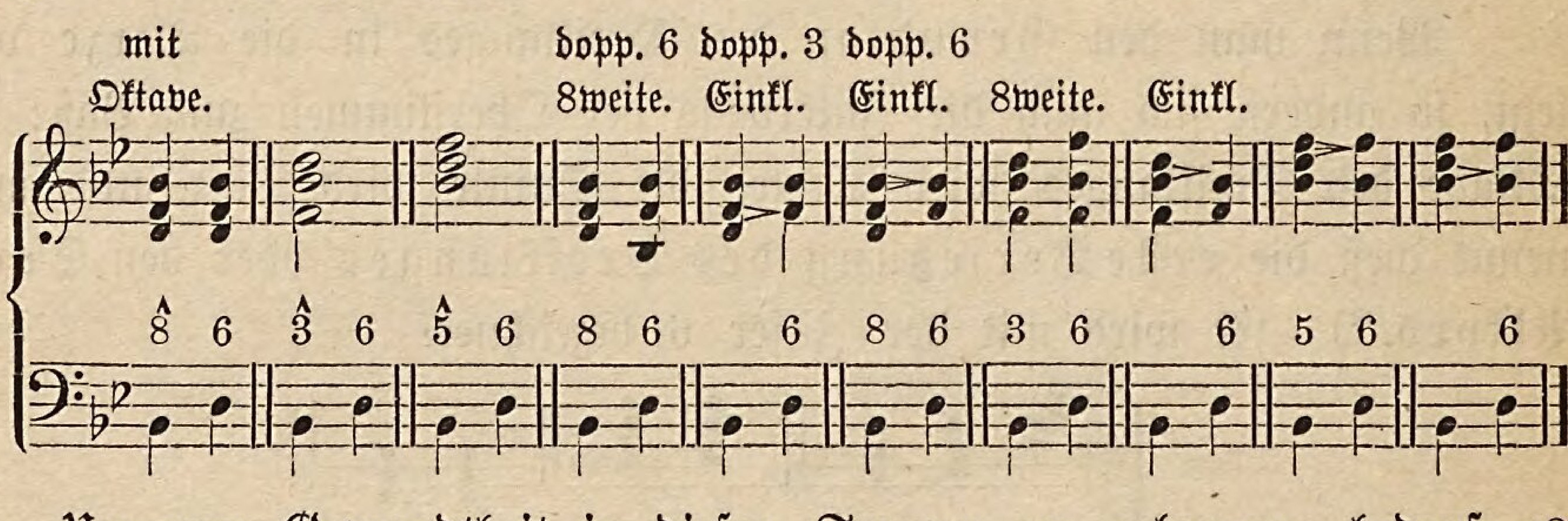
3. Sext-Akkord ohne Oktave, dann aber mit doppelter Terz in Oktavweite, oder

4. Sext-Akkord ohne Oktave, dann aber mit doppelter Sext im Einklange.

5. Sext-Akkord ohne Oktave, dann aber mit doppelter Sext in Oktavweite.

NB. Es sei zum Voraus auf das Angelegentlichste betont, daß die Lehre und die Uebungen in angedeuteter Weise von größtem Nutzen sind. Wer sich den Sext-Akkord recht gründlich und fertig zu Diensten macht, wird sich im Darauffolgenden leicht thun.

31.



Um nun Gewandtheit in diesen Formen zu erlangen, bedarf es eines recht ernsten Fleißes. Es ist sehr wichtig für später, sich in denselben zu üben. Wir wollen die Uebungen wie folgt, ordnen, und noch zum Voraus bemerken:

1. von jedem der 4 Dreiklänge kann ein Sext-Akkord herkommen, von welchem er aber kommt, das bestimmt die Tonart. Z. B. Je-

der 6 Akk. kommt von dem eine Terz abwärts liegenden Dreiklange. Die Tonart wird sagen, wie diese Terz heißt. Z. B. der 6 Akk. auf d kommt her

von B dur, wenn die Tonart Bdur ist,

von B überm., wenn die Tonart g moll ist,

von H moll, wenn die Tonart D dur ist,

von h verm., wenn die Tonart Gis verm. (in a moll 7. Stufe)

Der Schüler soll sich stets auf diese Weise ausdrücken, wenigstens immer den Ton des Dreiklanges und das Geschlecht bezeichnen, also: der Sext-Akkord auf c kommt von As dur oder: As überm. (wenn die Tonart f moll ist), oder: a moll oder a vermindert.

Die nächste Auflösung

des Sext-Akkordes ist in den um eine Stufe höher liegenden Dreiklang. Ob eine halbe oder ganze Stufe höher, bestimmt wieder die Tonart.

Von den Formen

werden wir hauptsächlich die Verdoppelungen in der Oktavweite, doppelt Terz oder Sext beantragen, weil dadurch mehr Melodie in den Sopran kommt, wenngleich manchmal eine andere Form nothwendig wird.

Zum Voraus sei auch gleich bemerkt, daß uns
die Sext-Akkorde auf der zweiten und siebenten, sowie
auf der vierten Stufe die wichtigsten sind.

Wir werden deren praktischen Nutzen bald einsehen lernen.

Es wird gut sein, sogleich mit der

Reihe von Sext-Akkorden

zu beginnen, d. h. mit Sext-Akkorden auf jeder Stufe der Tonart.

Hiebei ist zu merken:

1. alle 6 Akk. werden in der 6 Lage genommen,
2. die Formen: mit Oktave und dopp. 6 Oktavweite wechseln,
3. beim Spielen solcher Reihen achte man sorgfältig auf den Fingersatz der linken Hand, denn diese spielt die Skala. Hier das Muster:

32.



Vor Allem soll der Schüler und nach obiger Angabe sagen, woher jeder dieser 6 Akk. kommt. Kennt er die Dreiklänge gut, so weiß er auch schnell, welche Töne er zum 6 Akk. braucht. Dieß Nr. 32 soll in jeder Tonart gespielt und gesagt werden.

Folgende Übungen werden von gutem Erfolge sein, wenn sie mit Energie und selbstverständlich in den verschiedenen Tonarten betrieben werden.

I. Sext-Akkord vom Dreiklange aus auf der siebenten Stufe.

Woher kommt dieser 6 Akkord?

33.


Alt bleibt liegen. Tenor bl. liegen. Sopran bl. liegen.

Nochmal seien die Formen mit **Verdoppelungen Oktavenweite** empfohlen.

Die Form eines 6 Akkordes richtet sich nach der Lage des nächsten Dreiklanges, z. B.

34.


Folgt also 8 Lage, wird der 6 Akkord mit dopp. Terz Oktavweite,
" " 3 " " " " " " " Sext "
" " 5 " " " " " " " Terz im Einklange
genommen.

II. Sext-Akkord auf der zweiten Stufe.

Woher kommt dieser Sext-Akk.?

35.


III. Sext-Akkord auf der vierten Stufe.

36.


Hier ist besonders eines Falles zu gedenken, welcher besonders hervorgehoben werden muß. Dieser 6 Akk. auf der vierten Stufe löst sich häufig in den Dur-Dreiklang um eine halbe Stufe abwärts auf. Es ist dieß eine Art Trugschluß und es gilt hiebei derselbe Grundsatz: es richtet sich der 6 Akk. in seiner nächstliegenden Form zum darauffolgenden Dreiklange:

37.


Woher kommt dieser 6 Akkord? Bei a auch solche Behandlung hübsch.

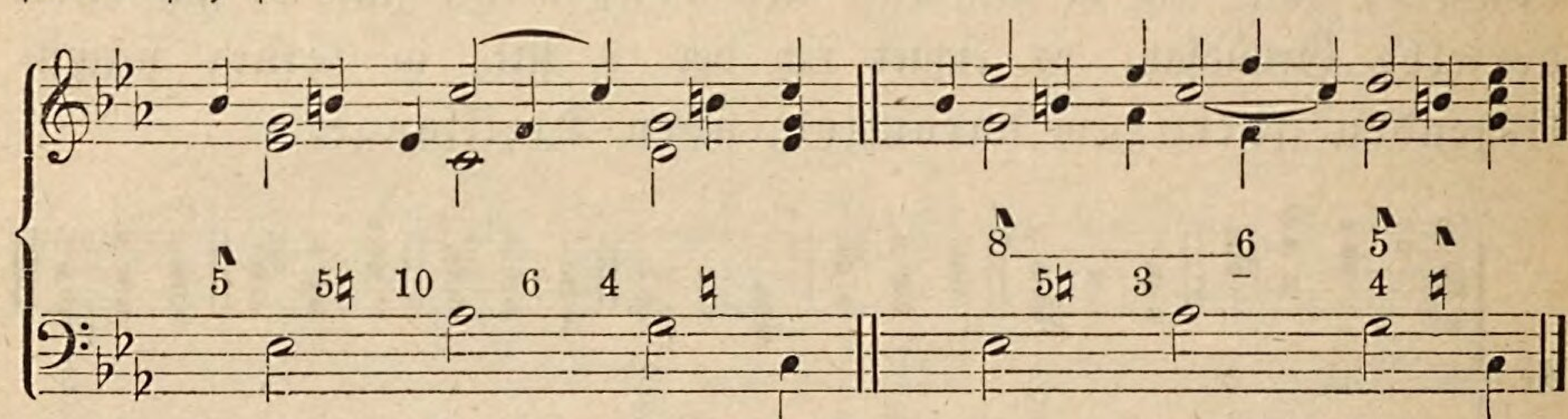
Dieser Fall macht dem Schüler meistens zu schaffen. Es wird daher nothwendig, ihm die Gelegenheit zur Übung zu geben. Folgende Beispiele zum Aussetzen und bes. zum Spielen sind hiezu da, in welchen recht auf die durch das Zeichen ^ verlangte Lage zu achten ist.

Der Ungeübte thut gut, wenn er sich zuerst den Dreiklang des Trugschlusses recht vergegenwärtigt, um dann die nächste Lage des 6 Akk. zu finden.

38.

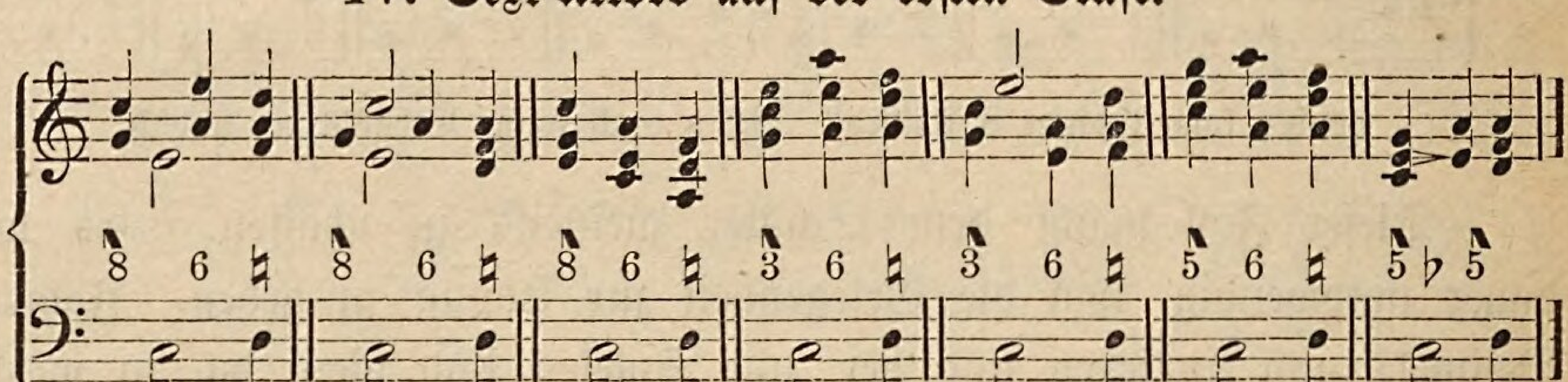



Da sich wahrscheinlich in der Folge Gelegenheit geben wird, auf diesen Fall zurückzukommen, so wollen wir diese Beispiele dadurch betonen, daß wir sie einfach mit Nr. 37 bezeichnen. Nr. 8 und 9 stellen sich so dar:



IV. Sext-Akkord auf der ersten Stufe.

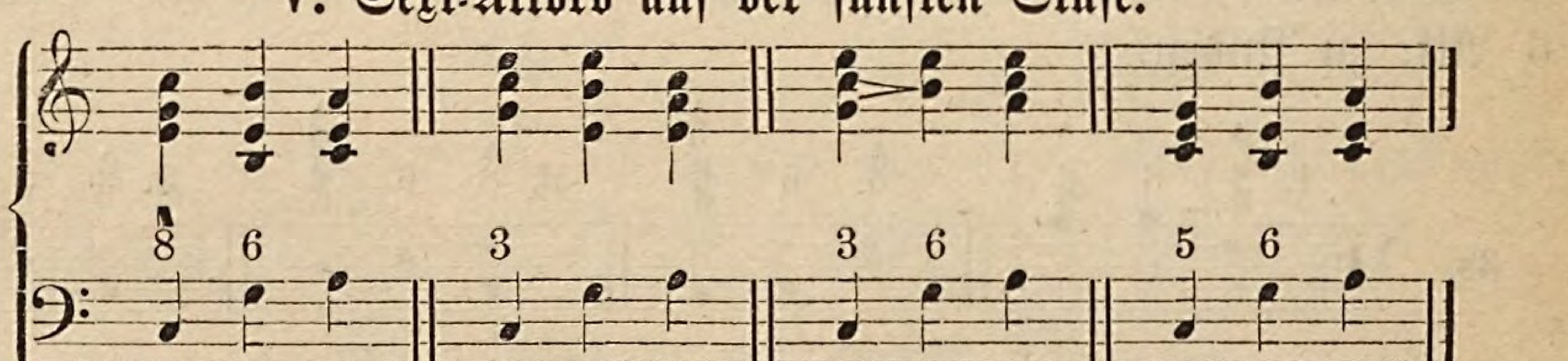
39.



Wie schon oben bemerkt: vor Allem die *Verdoppelungen* in *nächster Lage Oktavweite* beachten.

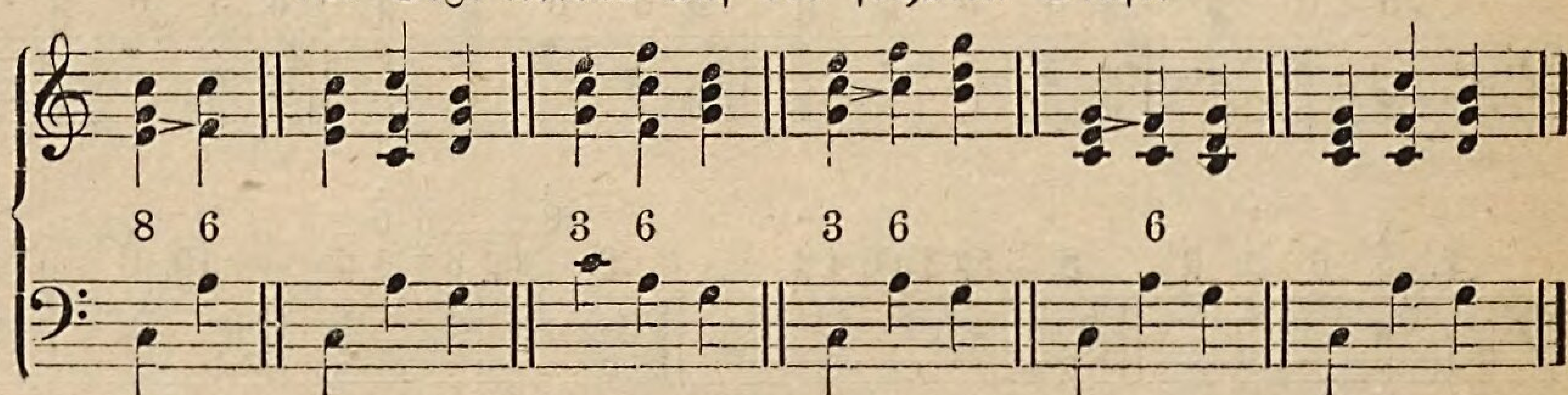
V. Sext-Akkord auf der fünften Stufe.

40.



VI. Sext-Akkord auf der sechsten Stufe.

41.



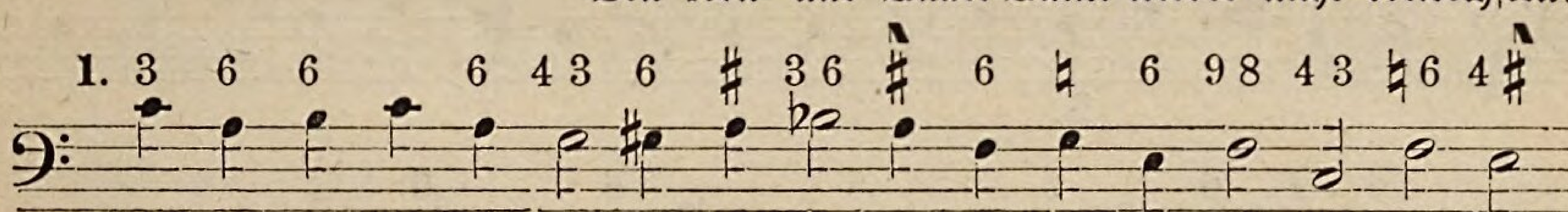
Wie hier zu bemerken, löst sich dieser Akkord gerne abwärts, weil er aufwärts in den verm. Dreiklang führt, und dieser keine Tonart bildet, und meistens sequenzenartig erscheint.

Folgen überhaupt Sext-Akk. stufenweise nacheinander, so müßen stets die Formen wechseln:

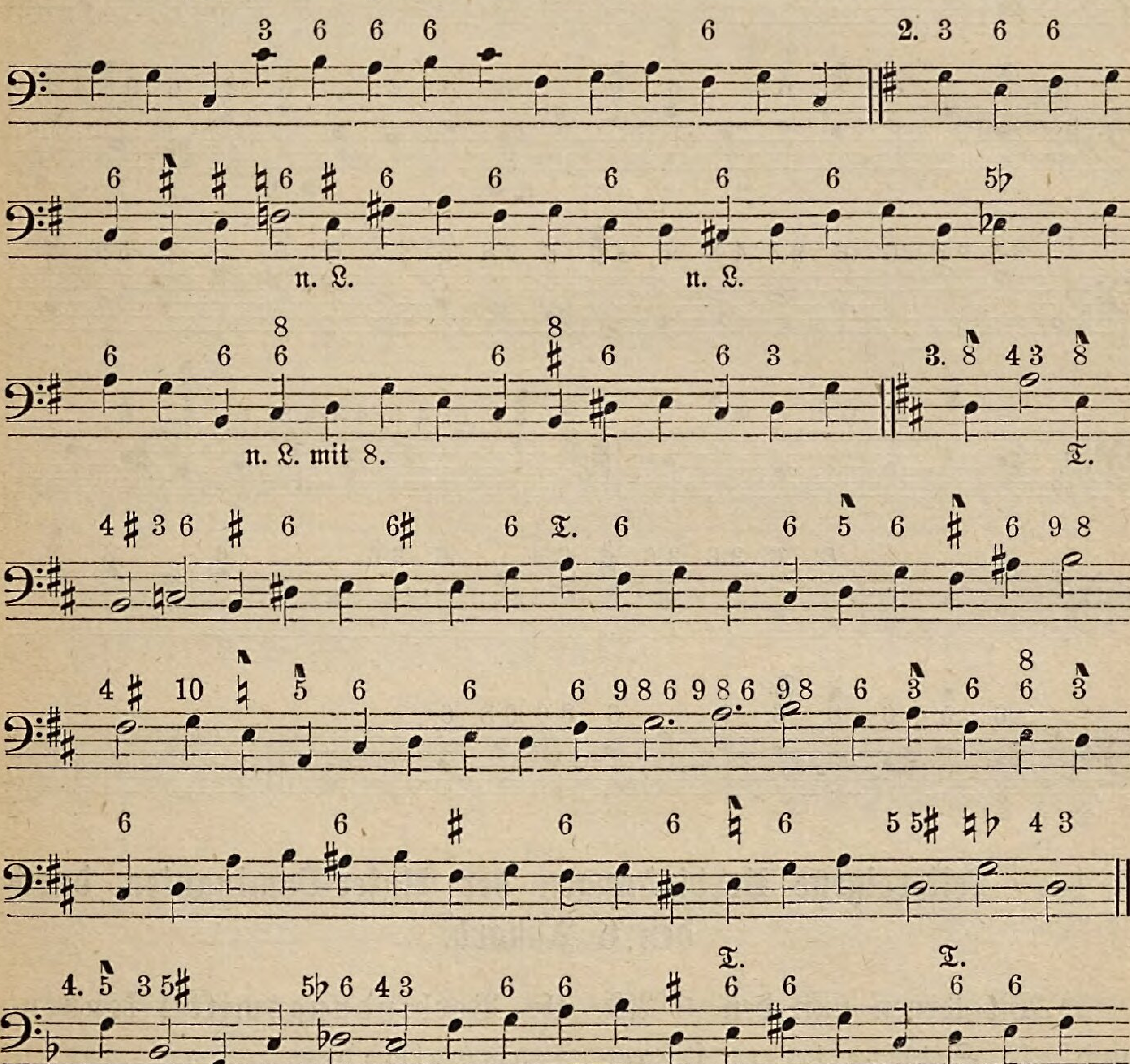
42.

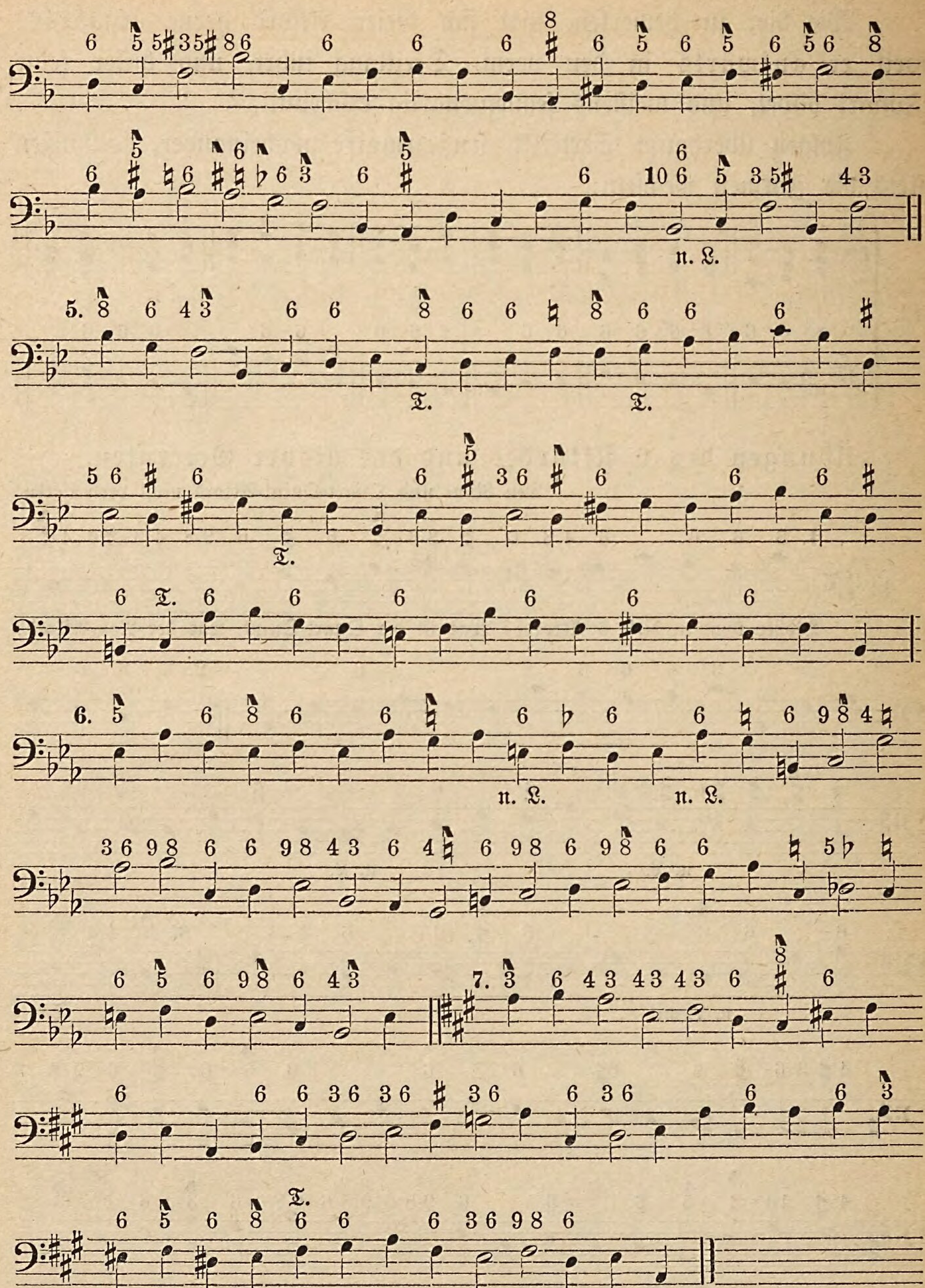

Übungen des 6 Akkordes und des bisher Gelernten.

Den Non- und Quart-Quint-Akkord nicht verwechseln!

43.


Woher kommen diese 6 Akkorde? Was ist der Quart-Quint, was der Non-Akkord?





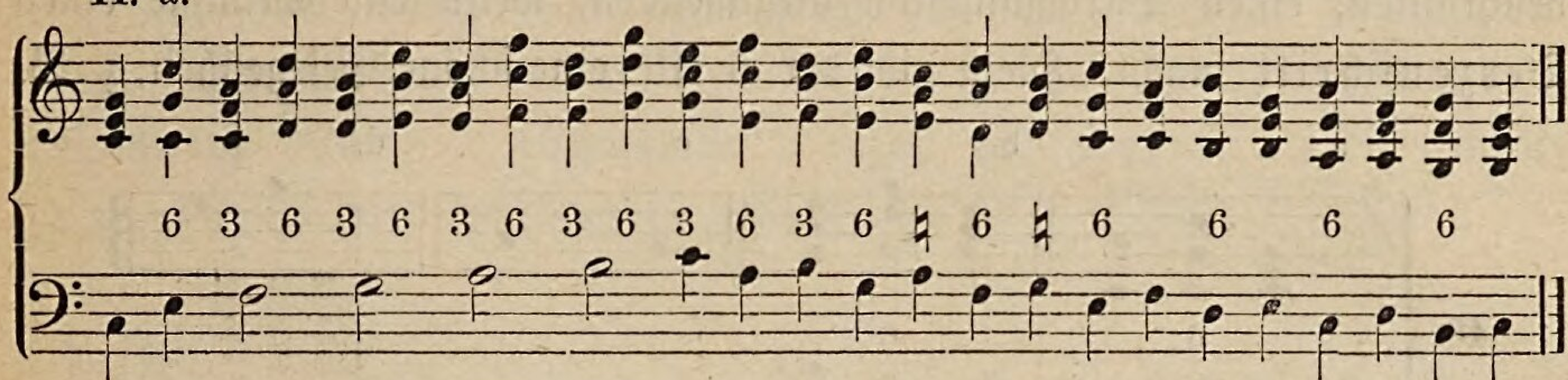
§ 14. Leitereigene Verbindungen der Unter-Dominanten durch den 6 Akkord.

Wir lernen nun den 6 Akk. als Verbindungsmittel kennen, und als Stellvertreter seines Stammakkordes.

In Nr. 11 haben wir dieselben Verbindungen, aber mit Dreiklängen; jetzt setzen wir den Sext-Akkord an die Stelle desjenigen Dreiklanges, welcher die Ober-Dominante der zu verbindenden Stufe bildet, und zwar hier nur erst leitereigen.

Wir verbinden z. B. mit C dur F dur u. s. f., nehmen aber, da C die Ober-Dom. zu F ist, denjenigen 6 Akk., welcher von C dur herkommt, also auf c u. s. w.

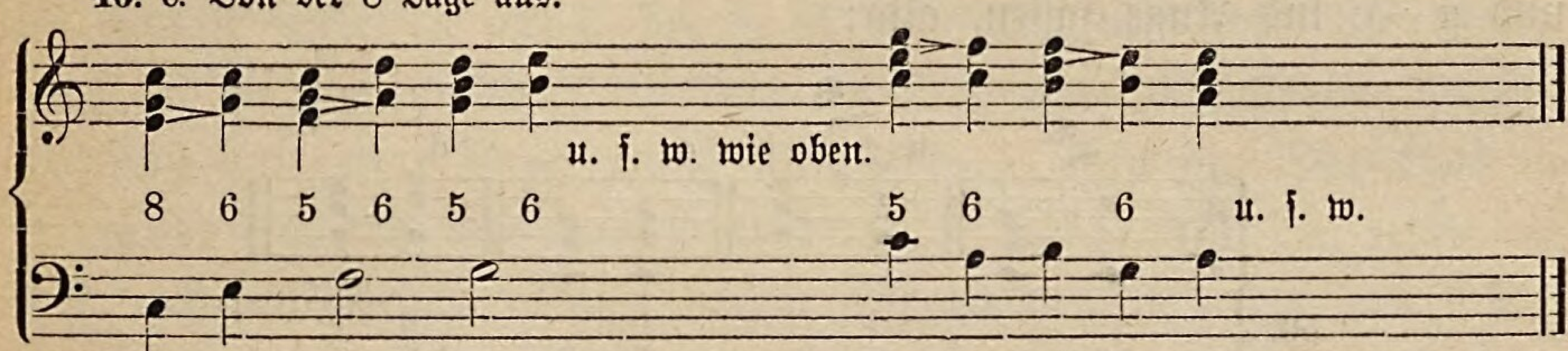
44. a.



45. b. Von der 3 Lage aus.

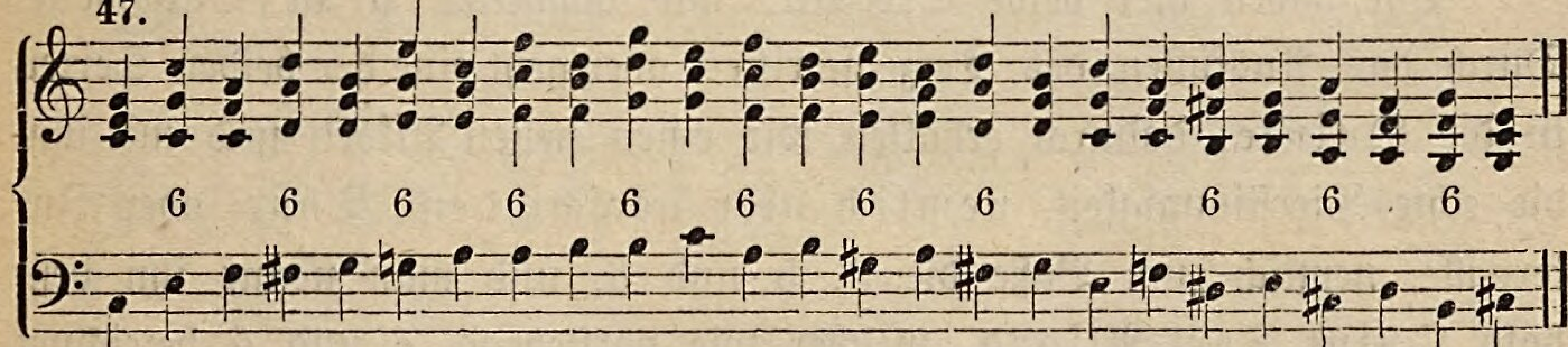


46. c. Von der 8 Lage aus.



Dieselben Verbindungen **tonisch** d. h. mit dem 6 Akk. auf der **siebenten** Stufe ihrer **Tonart**.

47.

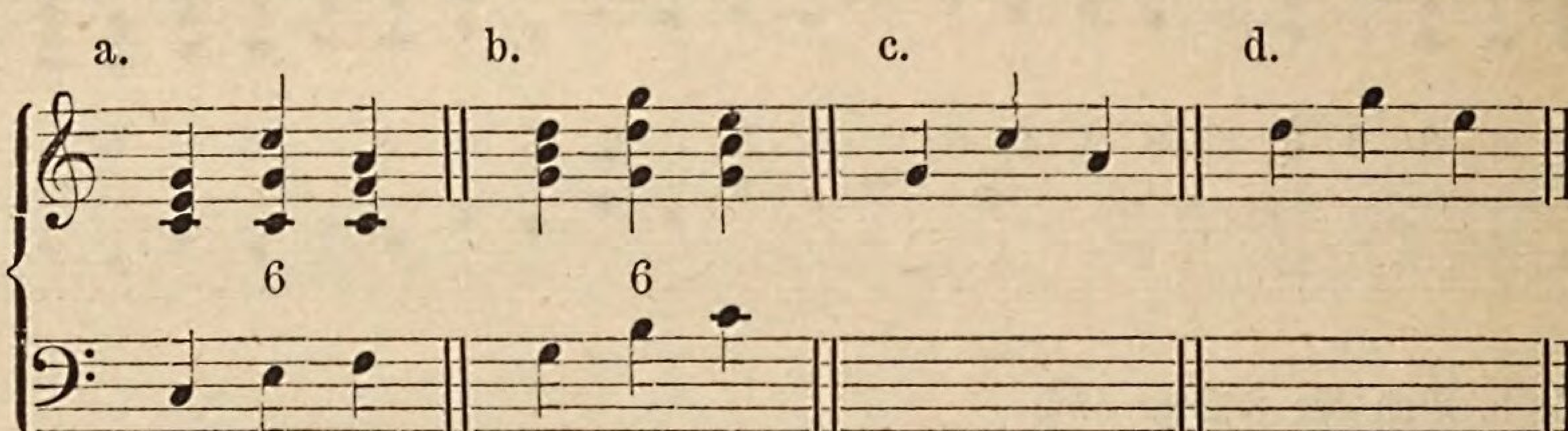


Diese Sequenzen von Nr. 44 an in allen Tonarten und Lagen zu üben, gewährt sehr viel Nutzen.

§ 15. **Durchgangstöne** (Fortsetzung).

I. Der Quint-Sext-Akkord.

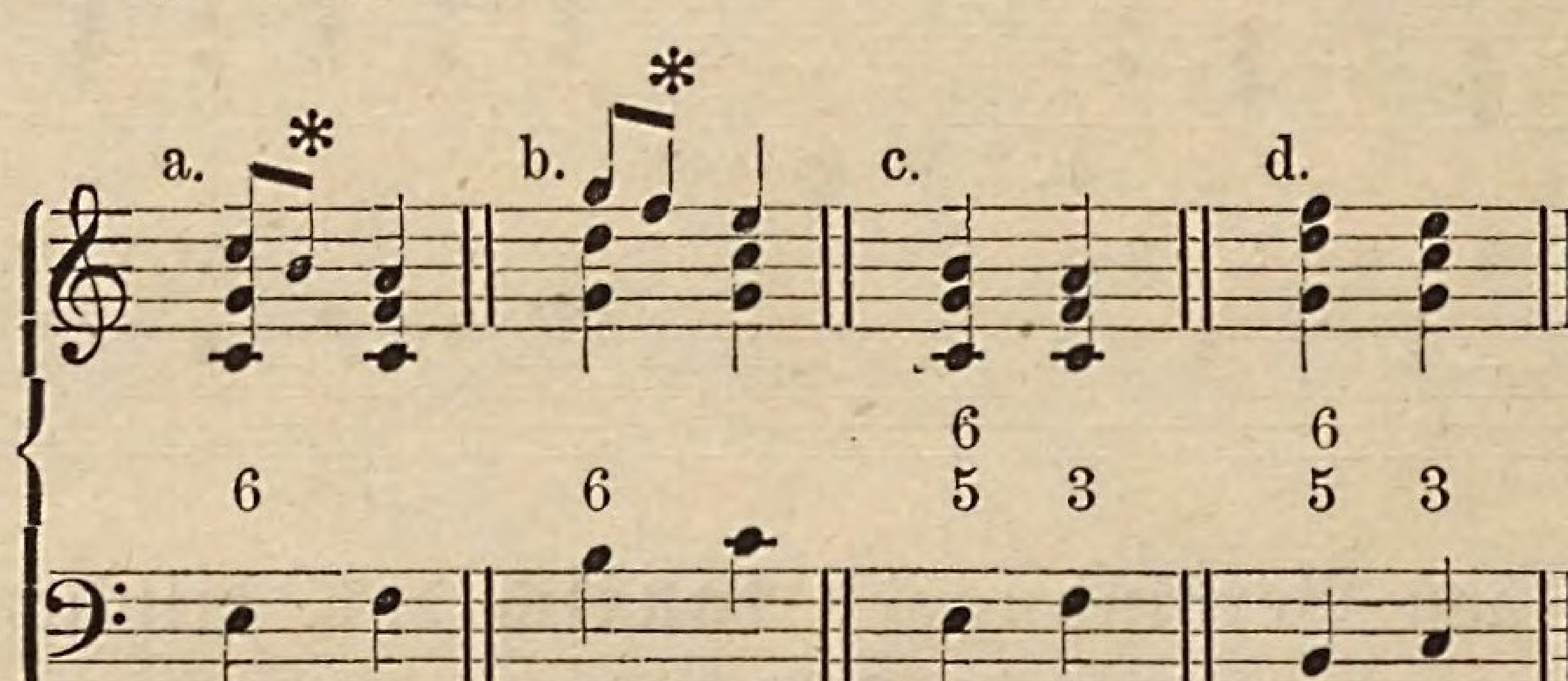
Im ersten Abschnitt § 10 haben wir die chromatischen Durchgangstöne kennen gelernt. Wir haben dort nur eine ganze Stufe durch den dazwischen liegenden Halbton ausgefüllt. Man kann aber auch größere Intervalle ausfüllen, d. h. wenn eine Stimme einen Terzen-, Quartenschritt 2c. macht. Wir wollen uns vorläufig darauf beschränken, einen Durchgangston anzuwenden, wenn eine Stimme einen Terzenschritt macht. Hiezu gibt der 6 Akk. eine schöne Gelegenheit, z. B.

48.


Hier bei a und b macht der Sopran die Intervallenschritte bei c und d; wir können diese also ausfüllen und rhytmisch so ordnen:

49.


Wollen wir uns getreu bleiben, und nur die Terzenschritte c—a und g—e ins Auge fassen, also:

50.


Wir haben hier beide Sext-Akk. mit doppelter 6 in Oktavweite. Durch das Ausfüllen des Terzenschrittes aber geht eine der beiden Sexten in die Quinte; dadurch erhalten wir einen neuen Akkord und mit ihm die echte Vierstimmigkeit, nemlich vier verschiedene Töne oder Intervalle, nemlich zum Baße die 3, 5 und 6, und man nennt ihn deßhalb Quint-Sext-Akkord, welcher wie vorstehend c und d bezeichnet wird. Solche Durchgangstöne nennt man diatonische, weil sie in der Tonart liegen, im Gegensatze zu den chromatischen.

Wird aus einem 6 Akk. durch einen Durchgangston der $^{6}_{5}$, so ist die Bezifferung

51.


Aus dem Vorhergehenden können wir den Vortheil ziehen, aus einem Sext-Akkord den Quint-Sext-Akk. zu bilden, man braucht nemlich nur eine der doppelten Terzen oder Sexten in die nächstgelegene Quinte gehen zu lassen, z. B.

52.


In Nr. 50 sehen wir aber einen Unterschied der $^{6}_{5}$ Akk. in Beziehung auf ihre Stellung, und in der Quinte zum Baß. Bei a ist die Quinte desselben groß, bei b ist sie klein, und was die Hauptsache ist, bei b steht der $^{6}_{5}$ Akk. auf der siebenten Stufe der Tonart. Es kann auf jeder Stufe ein $^{6}_{5}$ Akk. stehen. Den auf der siebenten aber nennen wir den Haupt-Quint-Sext-Akkord, jeden andern auf den übrigen Stufen heißen wir einen leitereigenen. Den Grund werden wir später hören.

Wir können nun die früheren Sequenzen unter Nr. 44—47 mit Durchgangstönen, also mit $^{6}_{5}$ Akk. üben, und da abwärts der Baß terzenweise fortschreitet, auch ihm Durchgangstöne geben.

53.




Der $\frac{6}{5}$ Akk. löst sich aufwärts in den Dreiklang. Auch er ist ein ganz besonders hervorragendes Verbindungsmittel, und es wird sich in der Folge erst recht lohnen, wenn

1. der Schüler die 6 Akkorde nach den gegebenen Anleitungen fertig zu nehmen gelernt hat und

2. sich bestrebt, aus ihm den $\frac{6}{5}$ Akk. zu bilden.

Da bei der Auflösung desselben zwei Intervalle, die Terz und Quinte abwärts gehen, können auch sehr bequem Verzögerungen angewendet werden:

54.



und wenn beide zugleich verzögern, entsteht der Quart-Non-Akkord:

55.

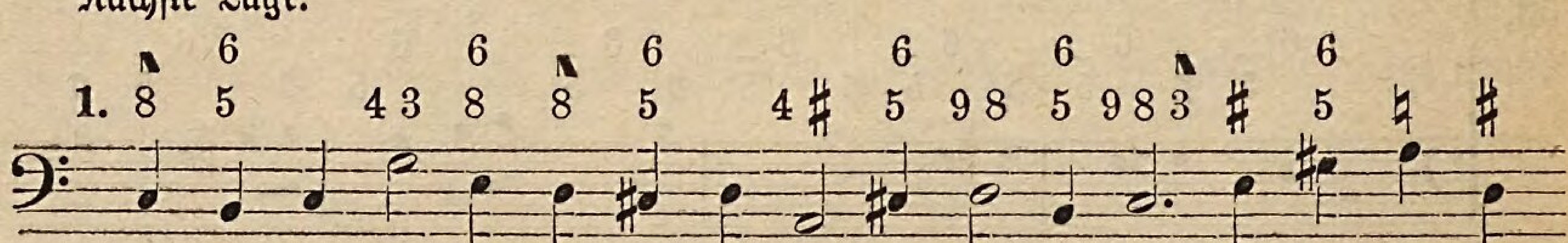


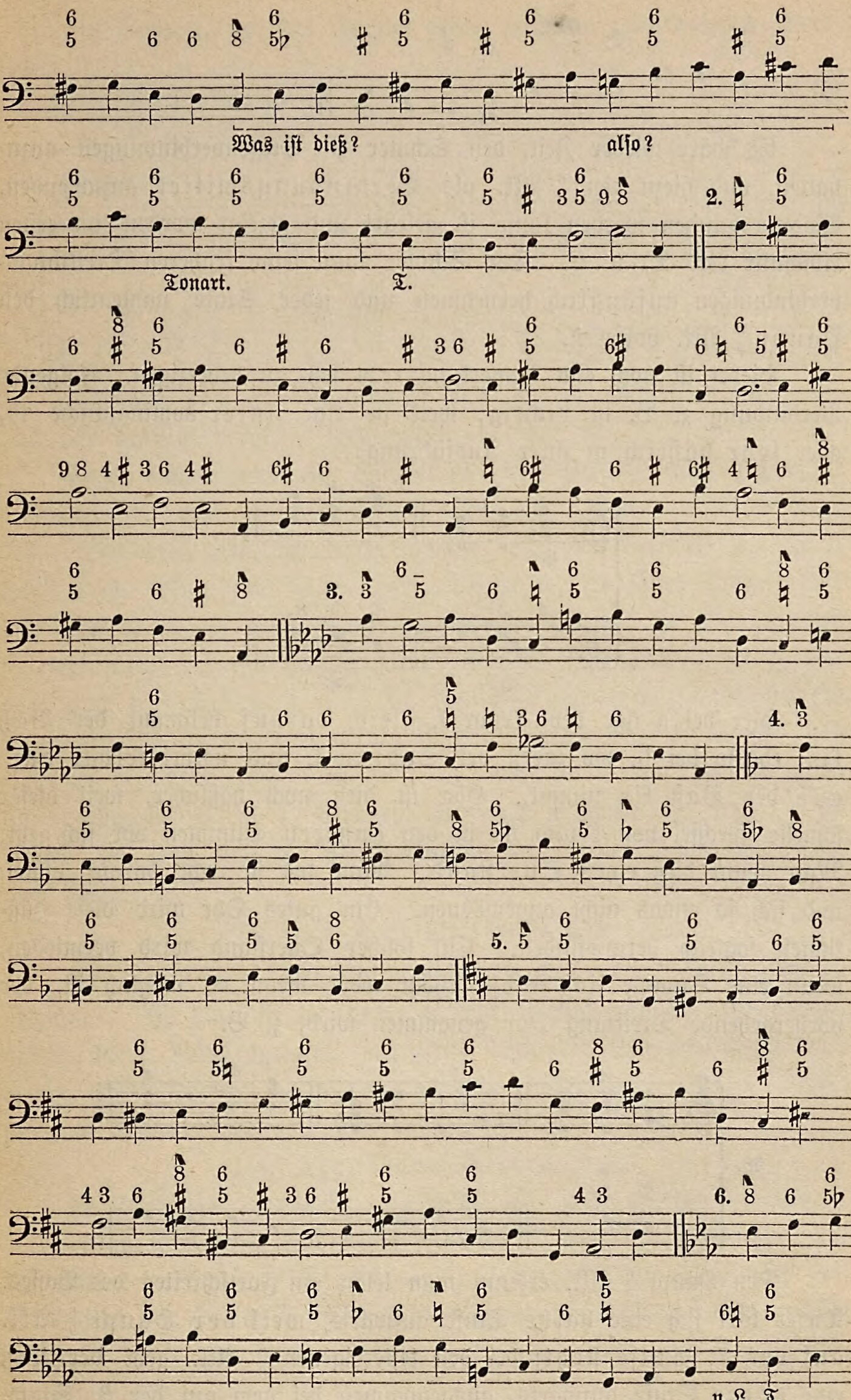
Wer also den $\frac{6}{5}$ schnell finden will, braucht nur zu denken: wie ist hier der 6 Akk. zu nehmen, und dann die nächstliegende Quinte beizugeben, wie dieß erläutert worden ist.

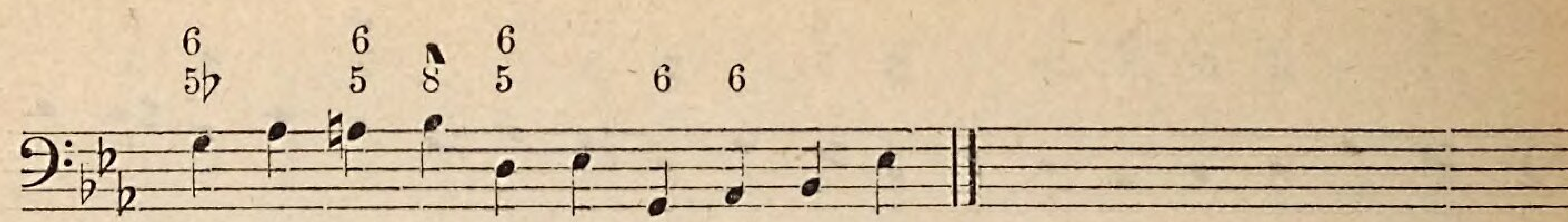
Hier folgen Beispiele zum Aussetzen und Spielen.

Nächste Lage.

56. 1.




Was ist dieß?
also?
Tonart.
T.
2.
3.
4.
5.
6.
n. L. T.



Es wäre wieder Zeit, den Schüler zu Stufenverbindungen anzuhalten, und hiezu den $^{6}_{5}$ Akk. als Verbindungsmittel anzuwenden. Was verbunden werden kann, ist gelehrt und gezeigt worden im ersten Abschnitt Nr. 23 u. ff. Der Schüler kann seine früheren Dreiklangsverbindungen anfänglich hernehmen und jeder Stufe namentlich den Haupt $^{6}_{5}$ Akk. vorsetzen.

Hiebei ist noch eine Bemerkung recht sehr zu beherzigen. Folgende Verbindung z. B. ist richtig, weil sie eine unter-dominantische ist, aber sehr häßlich in ihrer Ausführung:

57. 

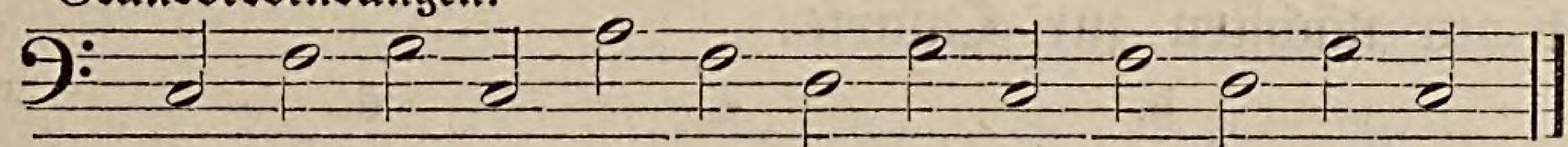
Hier bei a hat der Tenor f, gleich darauf bekommt der Baß fis: ebenso bei b, wo zuerst der Sopran f, und unmittelbar darauf der Baß fis nimmt. Hier ist dieß noch häßlicher, weil dieser schnelle Wechsel von f und fis in den äußeren Stimmen vor sich geht. Man nennt dieß einen Querstand. Man soll ja recht darauf achten und sich so etwas nicht angewöhnen. Ein gutes Ohr wird diese Häßlichkeit sogleich herausfinden. Ein solcher Querstand wird vermieden, wenn eine Stimme sich selbst erhöht, oder wenn es möglich ist, der vorhergehende Dreiklang Dur genommen wird, z. B.

58. 

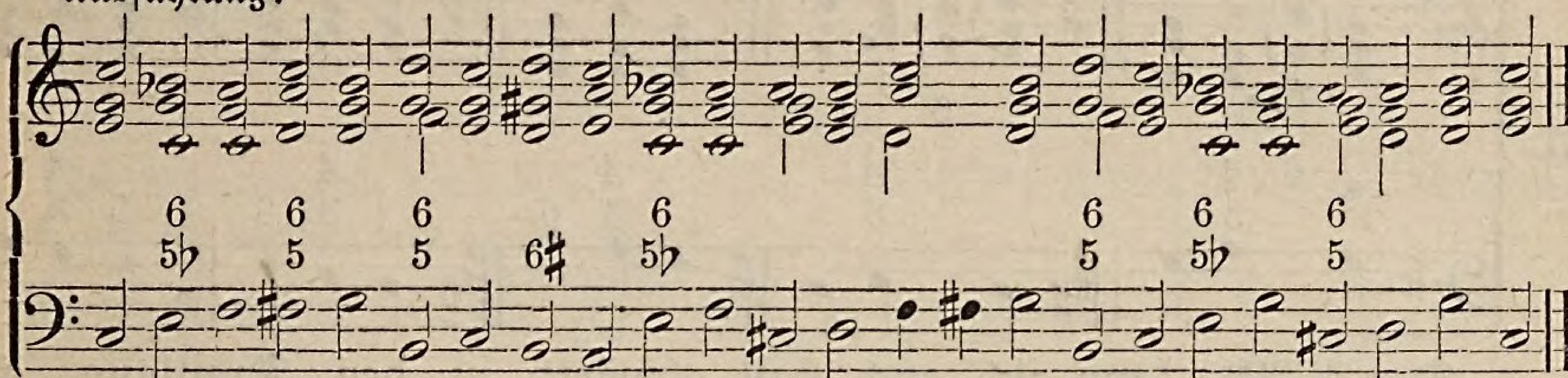
Den Haupt $^{6}_{5}$ Akk. erkennt man leicht am Fortschreiten des Basses. Dieser löst sich eine halbe Stufe aufwärts, weil der Haupt $^{6}_{5}$ Akk. auf der 7. Stufe steht; bei den leitereigenen $^{6}_{5}$ Akk. geht der Baß eine ganze Stufe aufwärts, ausgenommen bei dem auf der 3. Stufe.

Ein Beispiel, wie der Schüler seine nunmehrigen Arbeiten handhaben soll:

Grundverbindungen.

59. 

Ausführung:

60. 

Und nun noch eine Bemerkung von großer Wichtigkeit für diese und alle künftige derartige Arbeiten.

Gegen nichts macht der Schüler so viele Verstöße, als gegen die Tonart. Er muß immer und unablässig auf dieselbe verwiesen werden. Bei derlei Arbeiten, beim Spielen bezifferter Beispiele 2c. soll er beständig, wenn eine Stufe verbunden wird, zu sagen haben: was **der Ton** ist in die verlangte zu verbindende Stufe. In Dur bei den Kreuztonarten ist zu nennen die 7. Stufe, also z. B. nach a dur gis, nach e — dis u. s. f. In den B-Tonarten, wenn unterdominantisch verbunden wird, ist hauptsächlich die 4. Stufe als Ton zu bezeichnen; also nach es — as, nach be — es. In eine Molltonart aber die 6. u. 7. Stufe, also nach g moll: es, fis. — Es versteht sich, daß auch die Verzögerungen mit in die Anwendung kommen sollen.

II. Der Terz-Quart-Akkord.

Wir haben den Sext-Akkord dahin benützt, den $\frac{6}{5}$ durch ihn zu gewinnen. Es war die doppelte Sexte, welche uns die Gelegenheit geboten hat. Nun kann uns aber seine doppelte Terze ebenfalls einen neuen Akkord dadurch bieten, daß wir eine dieser Terzen in die nächstgelegene Quarte verlegen, und dadurch entsteht dann der

Terz-Quart-Akkord.

Es muß uns vorläufig namentlich um den Hauptterzquart-Akkord zu thun sein, und wir bilden diesen aus dem Sext-Akkord auf der zweiten Stufe. Der Hauptterzquart steht also auf der 2. Stufe der Tonart, wird $\frac{4}{3}$ bezeichnet, und löst sich zunächst in den Tonika-Dreiklang auf. Zu ihm wird noch die Sexte genommen.

Im Folgenden bei a wird der 6 Akk. zunächst mit dopp. 3 Oktw., bei b mit dopp. 3 Einkl. genommen, liegt also bei a der Tenor, bei b der Alt am nächsten zur Quarte:

61.

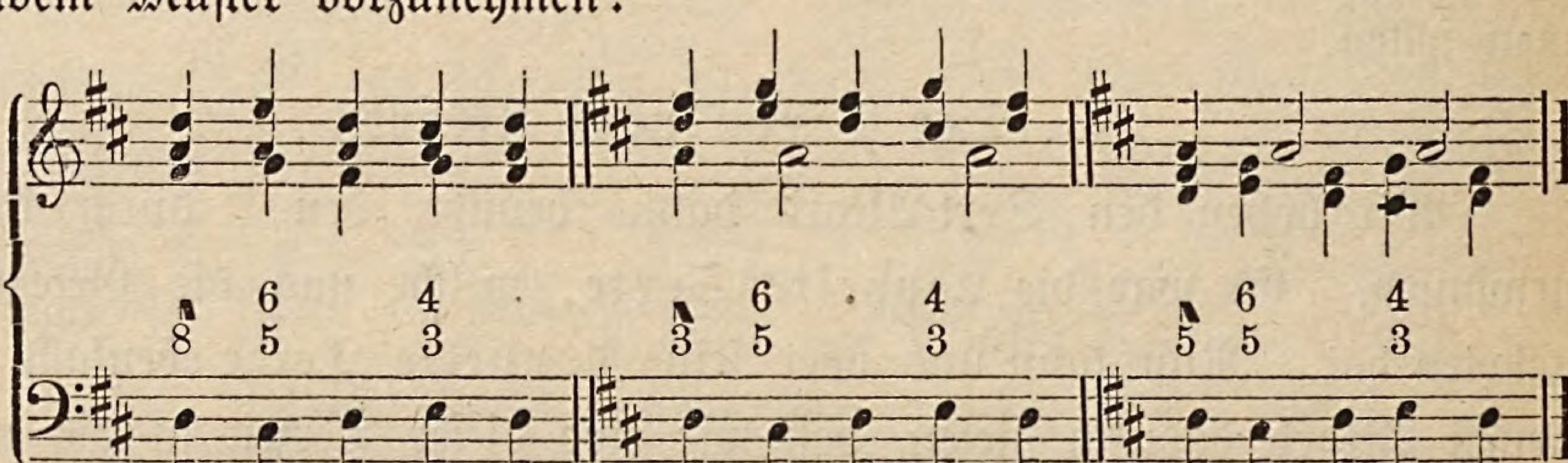


Der $^{4}_{3}$ Akk. kann sich auch statt abwärts in den Dreiklang, aufwärts in seinen 6 Akk. auflösen wie bei c und d.

Woher der $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ komme, kann der Schüler erst im nächsten Abschnitte erfahren. Es wäre verfehlt zu sagen, diese beiden Akkorde kommen, d. h. sie seien Versetzungen des Sext-Akkordes. Wir haben sie ja nur aus demselben gebildet.

Wir wissen, daß der Haupt $^{6}_{5}$ Akk. auf der siebenten, der Haupt $^{4}_{3}$ Akk. auf der zweiten Stufe der Tonart steht, so daß also die Tonika zunächst von diesen beiden Akkorden umgeben ist. Darum sind sie auch so bequeme und hervorragende Verbindungsmittel. Es wird nothwendig vor Allem, auf der zweiten Stufe jeder Tonart und von jeder Lage des 6 Akkordes mit doppelter Terz aus den $^{4}_{3}$ Akkord bilden zu lernen, und dann etwa Uebungen in allen Tonarten nach folgendem Muster vorzunehmen:

62.



Mit Hilfe des $^{4}_{3}$ Akk. die sechste Stufe verbinden.

63.



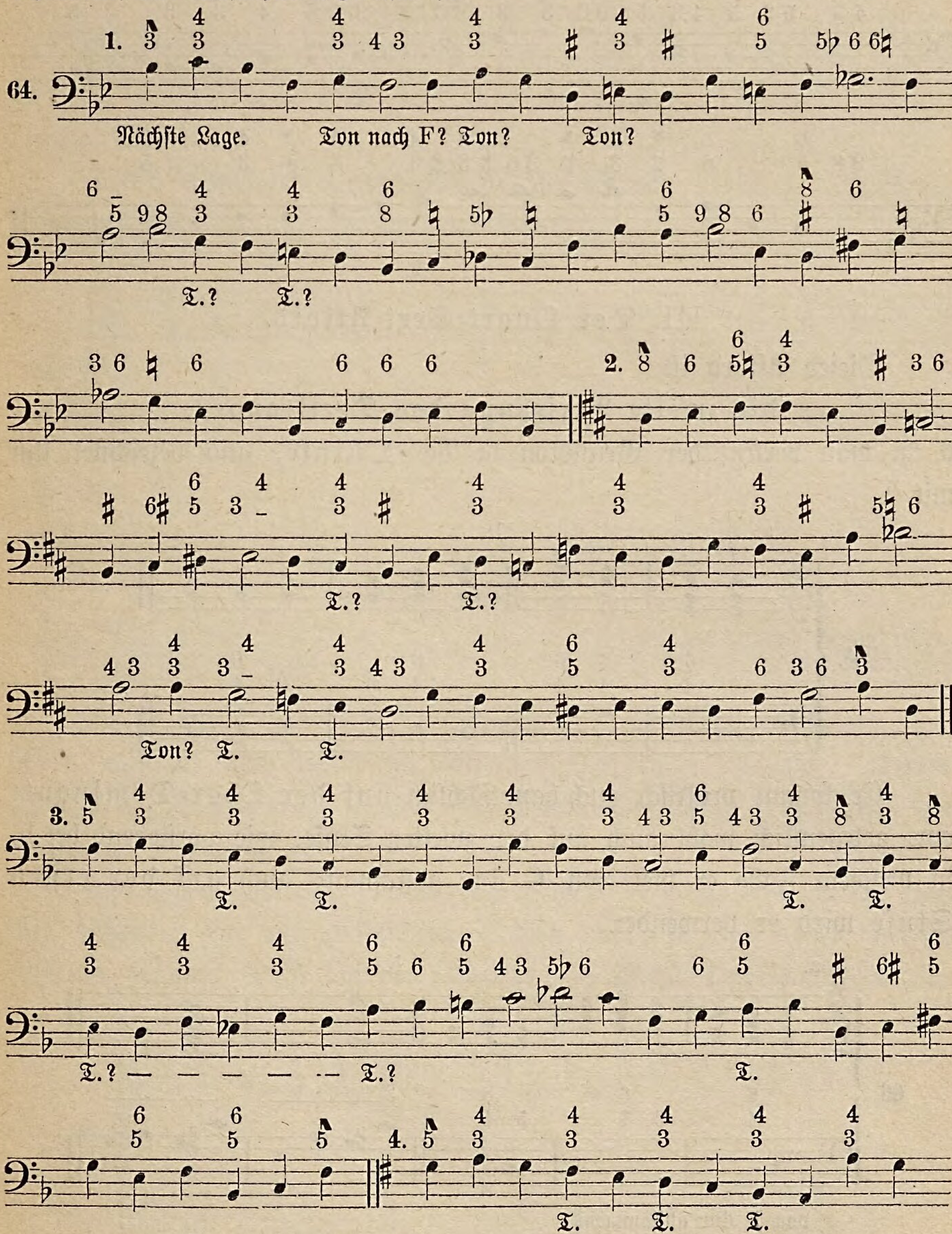
Von allen 3 Lagen aus.

Der Ton bei d vorſt. von F nach B dur iſt es, als 4. Stufe zu B, der Ton von B dur nach Es dur iſt as, als 4. St. zu es.

Noch iſt zu bemerken, daß in der Bezifferung und beim Ausſetzen vor den Noten die Erhöhungen und Vertiefungen fleißig beobachtet werden.

Uebungsbeiſpiele.

Die Bezeichnungen der 6 und 4 ſind hier gefliſſentlich weggelaſſen, damit der Schüler auf das Selbſtachten angewieſen iſt.



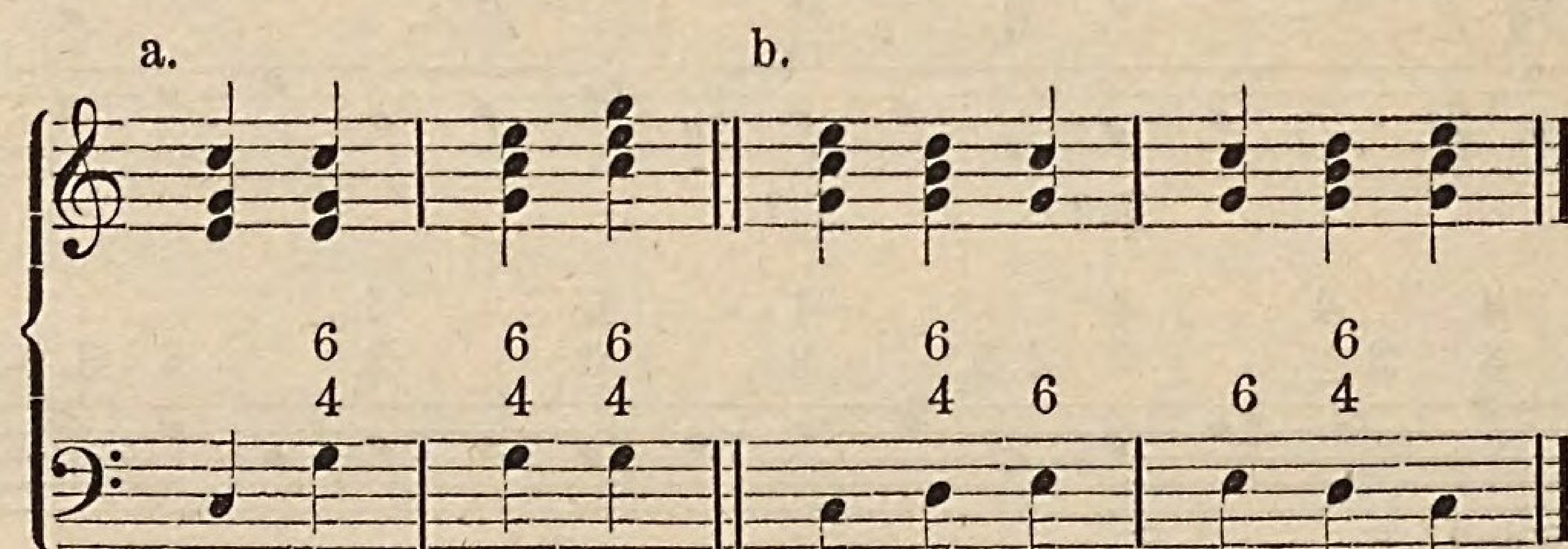


III. Der Quart-Sext-Akkord.

Dieser Akkord ist

die zweite Versetzung des Dreiklanges,

d. h. man verlegt den Grundton in die Quinte, und bezeichnet ihn mit $^6_4$.

65. 

Er kommt praktisch auch hauptsächlich auf der Ober-Dominante vor, gelegentlich wohl auch auf der zweiten Stufe, wie vorstehend bei b, in welchem Falle er hier von G dur abstammt; auch auf der ersten Stufe wird er verwendet.

66. 

von F dur abstammend.

Hier bei b, wo er rein als Durchgangsakkord, von c übermäßig abstammend vorkommt, ist nothwendig die 4 oder 6 zu verdoppeln.

Wir haben nun beim Schlusse der Lehre vom Dreiklange und seinen Versetzungen das Material zu einer bündigen und sättigenden

Kadenz.

Unter Kadenz versteht man einen Ton- oder Abschluß einer Tonart. Dieser Abschluß oder die Kadenz kann *vollständig*, *ganz*, oder unvollständig, *halb* sein, daher

Ganzkadenz, Halbkadenz.

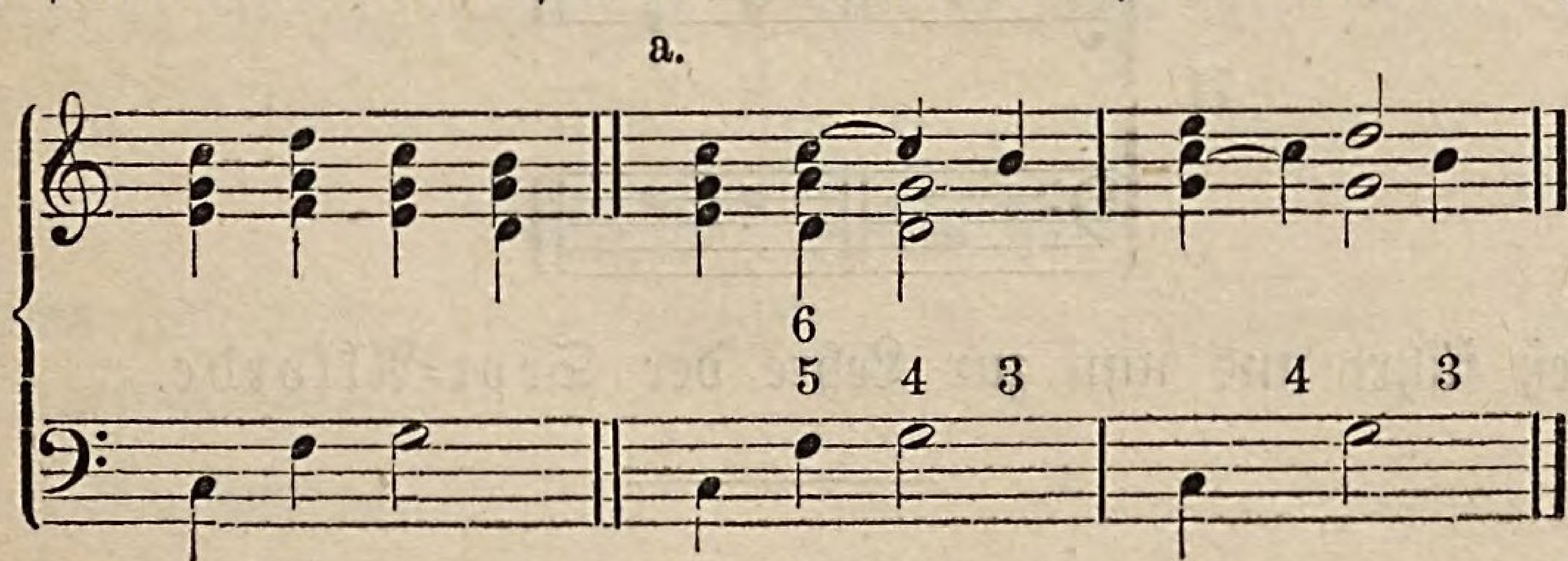
Vorläufig setzen wir für die Ganzkadenz fest: *Sextakkord auf der 4., Quartsextakkord auf der 5. Stufe, Oberdom.-Dreiklang, Tonika.*

Der $\substack{6\\4}$ Akkord ist *hauptsächlich* zur Kadenz praktisch. Folgende Kadenz wollen wir also einstweilen festhalten.

67.


Es ist am Besten, die Kadenzen immer *abwärts* zu führen wie bei a und b, auch wenn sie von der *Terzlage* ausgeht. Ferner braucht die Kadenz nicht immer vom Tonika-Dreiklang auszugehen, wie vorstehend c und d zeigen.

Hier sehen wir also Ganzkadenzen, weil sie vollständig in die Tonika führen. Bei der Halbkadenz ist dieß nicht der Fall; diese schließt nicht ab, sondern bleibt auf der Oberdom. in ihrem *Dreiklange* stehen:

68.


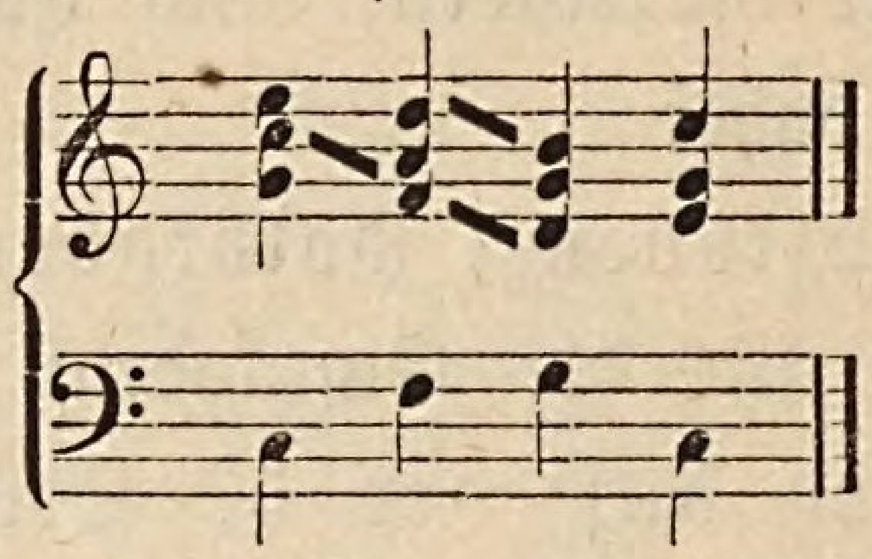
Auch den leitereigenen $^6_5$ Akkord sehen wir hier bei a zur Kadenz verwendet. Wollen wir uns diesen $^6_5$ Akk. auf der 4. Stufe gleich von hier aus merken, und nun wieder einmal an unsere

Durchgangstöne

denken.

Wir können sie zur Kadenz recht gut benützen, und zwar am Besten bei der einfachsten Grundform:

69.



Hier macht der Alt den Terzenschritt c—a, der Sopran d—h, der Tenor f—d. Füllen wir diese Schritte aus:



und setzen wir es nun zusammen, so erscheint mit Hilfe dieses einfachen Mittels die ganz stattliche Kadenz:

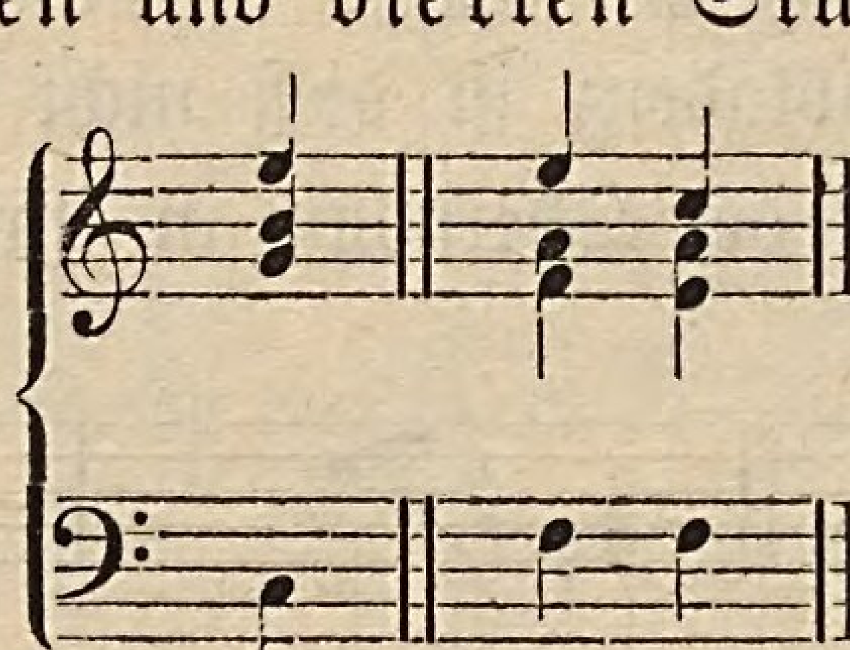
70.



Durch diese Kadenz kommen wir aber auf etwas sehr Wichtiges und Neues.

Die Durchgangstöne bei a und b, und die Verzögerung des Soprans im e bei c, bilden zum Baß Septen, und wir sehen also Sept-Akkorde auf der ersten und vierten Stufe entstehen:

71.



Dieß führt uns nun zur Lehre der Sept-Akkorde.

Dritter Abschnitt.

Der Dominanten-Vierklang.

Im Allgemeinen sei bemerkt, daß auf jeder Stufe der Tonart ein Sept-Akkord steht. Alle sind Vierklänge, weil sie aus vier verschiedenen Klängen, und zwar aus Grundton, Terz, Quint und Septe zum Grundton bestehen. Der wichtigste unter ihnen ist derjenige auf der Oberdominante, mit welchem wir uns nun vor Allem zu beschäftigen haben. Er gehört der Dur- und Molltonart an.

Es wird vorerst das Wichtigste sein, ihn finden zu lernen, und es gibt wohl kaum etwas Leichteres. Er ist ein Dreiklang, welchem eine kleine Oberterz beigefügt ist und wird einfach mit 7 bezeichnet:

72.



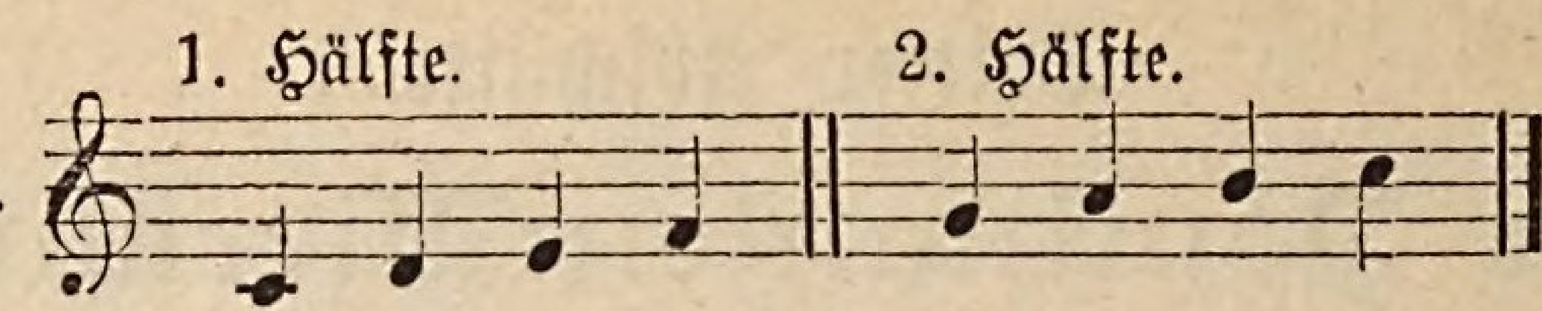
also der Dominanten-Vierklang (D.V.) auf G ist G dur und f dazu, vorst. a. Nun versteht sich, daß er in jeder Lage seiner Intervalle erscheinen kann, wie bei b, c, d.

Ihn schnell zu finden, kann dem Schüler, welcher die Dreiklänge fleißig gelernt hat, unmöglich schwer fallen, denn er braucht ja nur den Dominanten-Dreiklang zu nehmen, aber statt der Oktave die kleine Sept. Es wird freilich notwendig sein, dieß in allen Tonarten und Lagen zu üben, sowie daß dem Schüler klar und geläufig wird, wo in jeder Tonart der D.V. steht und daß er ihn geläufig nehmen lernt in jeder Lage.

Der D.V. besteht aus Grundton, großer 3, großer 5 und kleiner Septe, und bezeichnet so auf das Bestimmteste die Tonart, welcher er gehört, besonders durch den Inhalt der vierten und siebenten Stufe derselben, also durch Stufen, die wir schon beim $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$ Akk. als so wichtig bezeichnet haben. — Ist die Übung im Nehmen des D.V.s vollendet, führt uns die Lehre zunächst auf das

Gesetz der Auflösung.

Dieses finden wir in der Skala. Wenn wir dieselbe in zwei selbstständige Hälften teilen,

73.


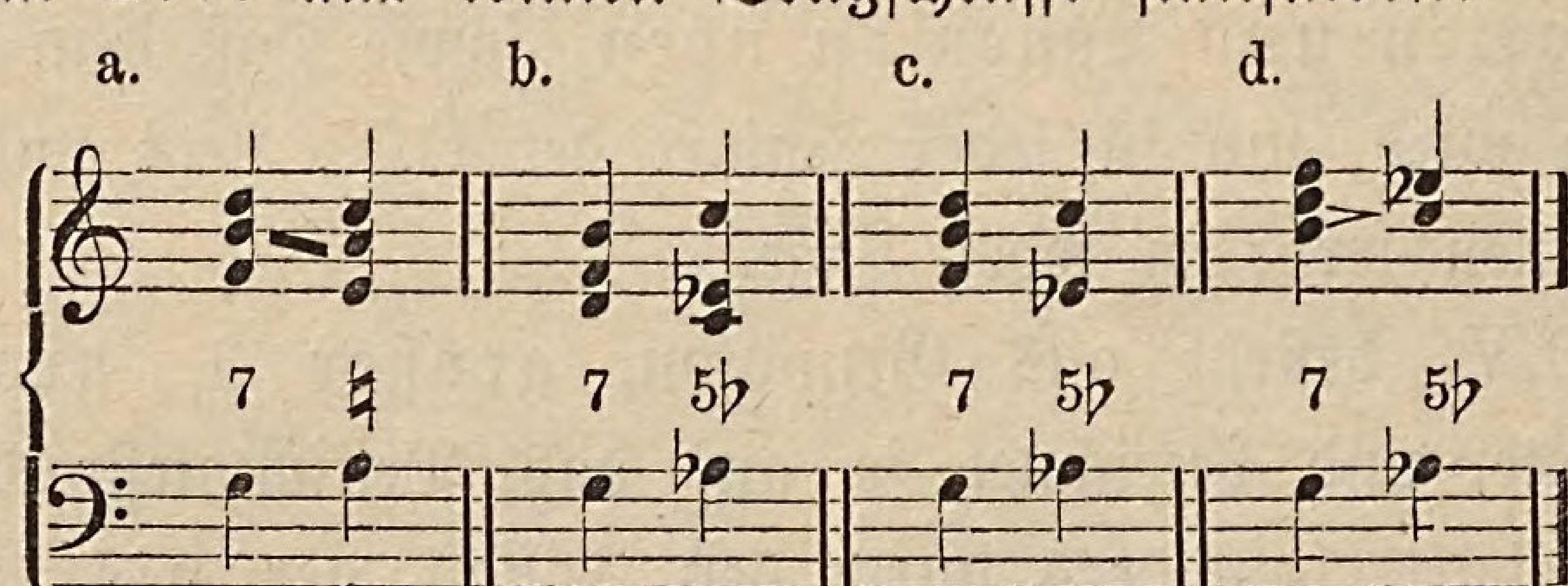
so müssen wir sie im Hinblicke auf alles Streben nach einem Ruhepunkte ansehen. Der Ruhepunkt aber ist die Tonika, und so ergibt sich, daß die Töne der ersten Hälfte abwärts, die der zweiten aufwärts in die Tonika verlangen. Stellen wir uns die Sache bildlich dar:

f
d
h
C d e f G a h C.

In C-dur (der D.V. ist in Dur und Moll gleich) steht der D.V. auf G. Zu diesem also große Terz, gr. Quinte h und d nebst kleiner Sept f bilden den D.V. Die Terze h gehört der zweiten Hälfte der Skala und löst sich aufwärts in c, die Quinte d gehört der ersten Hälfte sowie die Septe f und lösen sich diese abwärts, und zwar die Quinte in c, die Septe f in e, der ganze Akkord aber löst sich in den Tonika-Dreiklang. Die Septe geht hier nach e und bildet so die Terze des Tonika-Dreikanges:

74.


Auch vom D.V. aus können Trugschlüsse stattfinden:

75.


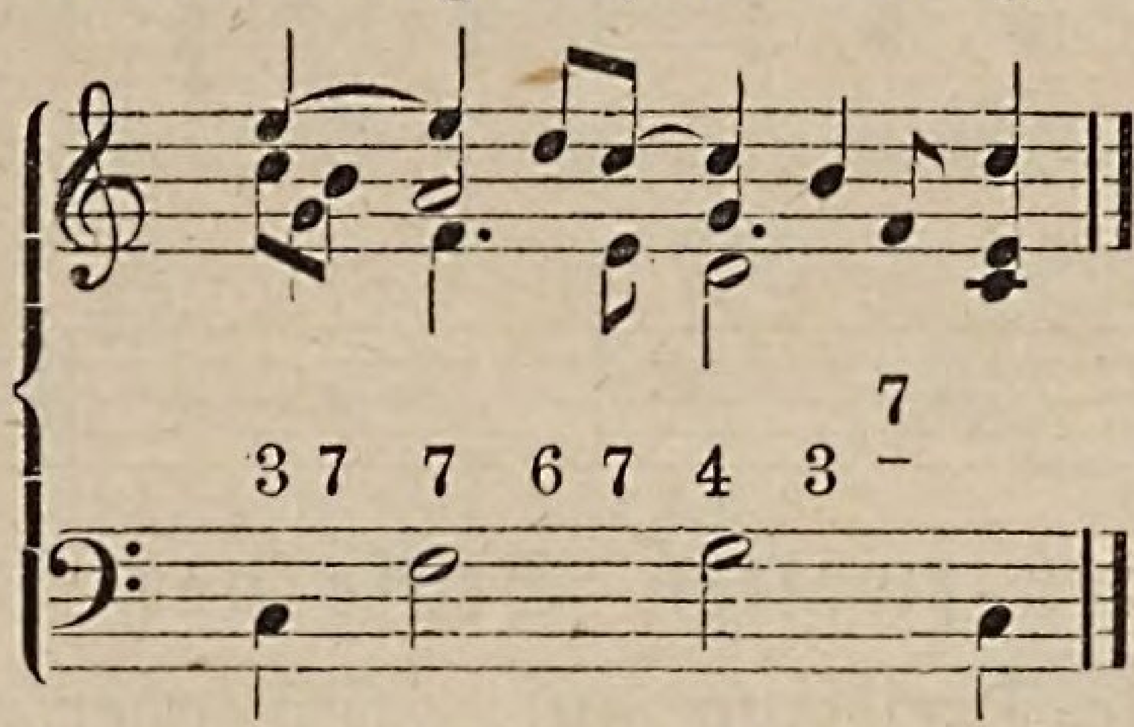
Hier bei a kann die Terze des D.V.s abwärts schreiten. Die übrigen Fälle sind wie früher bei Nr. 16 und zwar aus denselben Gründen:

Von der Quinte des D.V.s ist noch zu merken, daß sie auch eine Stufe aufwärts sich lösen kann, denn sie geht dann in die Terze des Tonika-Dreiklanges und ihre Auflösung ist dann eine unvollständige, vollständig wenn sie abwärts geht, und letztere soll bes. am Schlusse geachtet werden.

Wir können nun unsere

Ganzkadenz

dahin vervollständigen, daß wir sie mit dem D.V. schließen, während die Halbkadenz den Dreiklang behalten muß:

76. 

Es wird gut sein, wenn der Schüler diese Kadenz in andere Tonarten übertragen lernt. Fassen wir nochmal die Auflösungen der Intervalle des D.V.s zusammen:

Die Terze des D.V.s geht aufwärts, weil?
Die Quinte des D.V.s geht abwärts, weil?
Die Septe des D.V.s geht abwärts, weil?
Was ist von der Quinte noch zu bemerken?

§ 16. Der Dominanten-Vierklang als Stammakkord. Versetzungen des D.V.

A. Der Quint-Sext-Akkord.

Bei diesen Versetzungen findet dasselbe Verfahren statt, wie beim Dreiklange, man verlegt also den Baß in die Töne des Vierklanges.

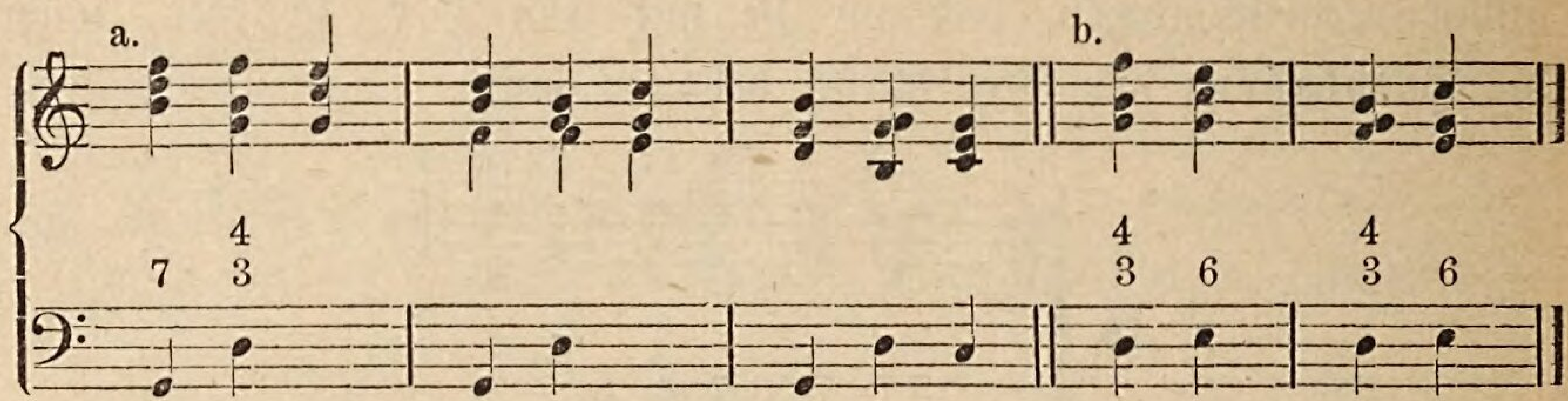
77. 

Es ist dieß der Haupt $\frac{6}{5}$ Akk., welcher auf der siebenten Stufe der Tonart in Dur und Moll steht und sich zunächst in den Tonika-Dreiklang auflöst. Die Auflösung seiner einzelnen Töne richtet sich nach demselben Gesetze, wie bei seinem Stammakkord. — Er kommt also vom D.V. her, und kann aus dem 6 Akk. auf der 7. Stufe gebildet werden, woher wir ihn auch bereits kennen gelernt und geübt haben.

B. Der Terz-Quart-Akkord.

Der $\frac{4}{3}$ ist die zweite Versetzung des D.V.s, und also der Haupt-

$\frac{4}{3}$ Akk. bei dessen Versetzung der Baß in die Quinte des Stammakkordes verlegt wird:

78.


Er steht auf der zweiten Stufe der Tonart und löst sich zunächst in den Tonika=Dreiklang auf. Da aber in ihm als Baß die ursprüngliche, d. h. die Quinte des D.V.s liegt und diese auch aufwärts gehen kann, so kann er eine Stufe hinauf, und der Akk. löst sich dann statt in den Tonika=Drklg. in dessen 6 Akk. wie vorstehend b.

Der Haupt $\frac{4}{3}$ Akk. kommt also vom D.V. als 2. Versetzung, er steht auf der zweiten Stufe der Tonart in Dur und Moll, und seine einzelnen Töne lösen sich ebenfalls nach den Gesetzen seines Stammakkordes. Wir haben ihn bilden gelernt aus dem 6 Akk. auf der 2. Stufe und geübt.

C. Der Sekund=Akkord.

Der Sekund=Akkord ist die dritte Versetzung des Baßes vom D.V. in die Septe des D.V.s und wird mit 2 bezeichnet. Er enthält noch die Intervalle 4 und 6.

79.


Seine nächste Auflösung ist nicht in den Tonika=Dreiklg., sondern in dessen 6 Akkord in Dur oder Moll, also in den 6 Akk. eine halbe oder ganze Stufe abwärts wie vorstehend b.

Da sich seine Töne ebenfalls nach dem Gesetze der Auflösung richten, sein Baß die vierte Stufe der Tonart bildet und diese sich abwärts zunächst in die Terze der Tonart, also des Dreiklanges auflöst, erscheint er in dieser seiner Auflösung mit dem Sextakkord. Er steht also auf der vierten Stufe, und löst sich in den Sext=Akkord des Tonika=Dreiklanges Dur oder Moll, wie bei b.

Seine Sexte iſt die urſprüngliche Quinte (des D.V.s) und dieſe kann alſo auch aufwärts; es kann alſo in ſeiner Auflöſung der Sext=Akk. mit Oktave erſcheinen, wie bei c. Es iſt dieſes des reinen Satzes wegen manchmal auch nothwendig.

Auf mechaniſchem Wege iſt er außerordentlich leicht zu finden: man braucht zum Baße nur den um eine Stufe höher liegenden Dur=Dreiklang zu nehmen. Z. B. beim 2 Akk. auf B nur C dur, 2 Akk. auf Es — f dur ꝛc. zu denken.

80.


Der 2 Akk. iſt alſo die dritte Verſetzung des D.V.s, ſteht in Dur und Moll auf der 4. Stufe, iſt Haupt 2 Akk., und löst ſich in den 6 Akk. um eine Stufe tiefer auf.

Es iſt ſehr zu empfehlen, daß die Auflöſungen des 2 Akkordes hauptſächlich vollſtändig geſchehen, d. h. daß die urſprüngliche Quinte, alſo die Sexte des 2 Akkordes ſich abwärts löſe, demnach der Sext=Akk. mit einer Verdoppelung erſcheint, ausgenommen in einem Falle, wo es des reinen Satzes willen anders ſein muß. Um einen Fall, in welchem die Freiheit der urſprünglichen Quinte recht hervortritt, zu betonen, iſt er bis hieher verſpart worden. Hier

81.


iſt im 2 Akk. d die urſprüngliche Quinte, und kann dieſelbe ſogar den Quartenſchritt nach g hinauf machen; dieß beſonders wenn der $\frac{4}{3}$ oder $\frac{6}{5}$ Akk. in beigefügter Weiſe folgt.

---

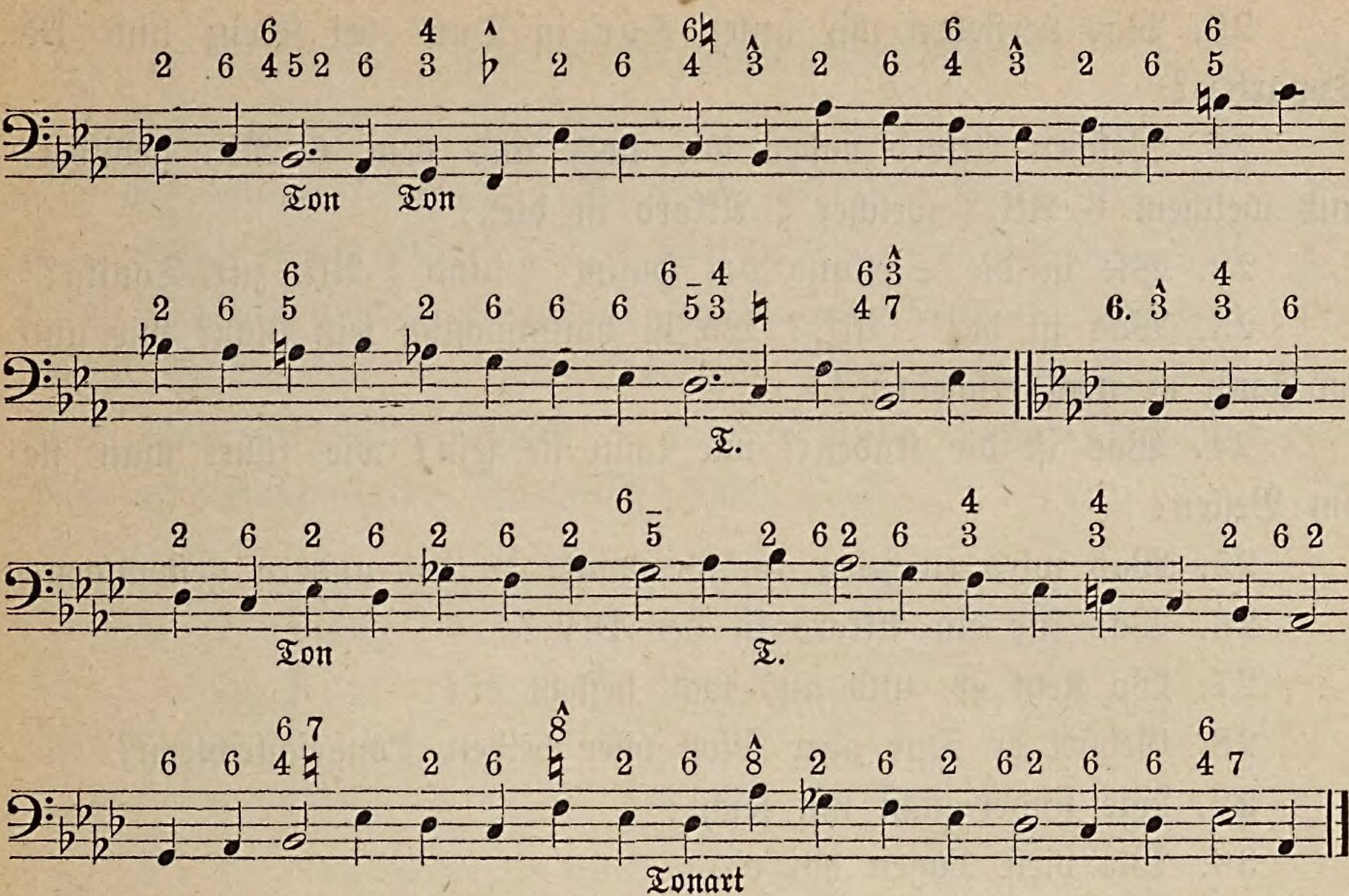
*) Wir bemerken bei dieſer Verbindung zwiſchen Sopran und Alt die Quinten=Fortſchreitungen (Quinten=Parallen) $\frac{g}{c}\ \frac{f}{h}$; dieß ſind die ſog. erlaubten, wenn, abwärts gehend, die erſte eine große, die zweite eine kleine Quint iſt.

Übungen.

Stets auf die nächste Lage merken.



*) Die nothwendigen Erhöhungen beim $\frac{4}{3}$ und 2 Akkord sind hier geflissentlich vermieden, damit der Schüler zur Aufmerksamkeit angehalten wird.



Fragen zur Wiederholung.

1. Warum ist der Dreiklang ein Stammakkord?
2. Was versteht man unter Versetzung?
3. Welche Akkorde entstehen durch Versetzung des Dreiklanges?
4. Was gehört zum Sextakkord?
5. Was ist von der Oktave des Sextakkordes zu bemerken?
6. Wie vielerlei Formen hat der Sextakkord und welche?
7. Was versteht man unter doppelter 3 und 6 Oktavweite?
8. Wie ist die nächste Auflösung des Sextakk.?
9. Welche 6 Akk. sind besonders wichtig?
10. Was ist bei einer Reihe von 6 Akkorden zu beobachten? warum?
11. Welchen Fall bezeichnen wir mit Nr. 37?
12. Was versteht man unter diatonischen Durchgangstönen?
13. Auf welche Weise haben wir aus dem 6 Akk. den $\frac{6}{5}$ Akk. gebildet?
14. Welcher ist der Haupt $\frac{6}{5}$ Akk.? wo steht dieser?
15. Gibt es noch andere? wo stehen sie? wie nennt man diese?
16. Wie ist die nächste Auflösuug des $\frac{6}{5}$ Akk.?
17. Wie ist er recht leicht zu finden?
18. Was versteht man unter Querstand?
19. Wie erkennt man den Haupt- $\frac{6}{5}$ Akk.?

20. Was verstehen wir unter Ton in Dur? bei Kreuz und Be Tonarten?

21. Welchen Akkord haben wir noch aus dem 6 Akk. gebildet? aus welchem 6 Akk.? welcher $\frac{4}{3}$ Akkord ist dieß?

22. Wie ist die Stellung des Haupt- $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$ Akk. zur Tonika?

23. Was ist der $\frac{6}{4}$ Akk.? Wo ist hauptsächlich sein Platz? wie und wo kann er noch erscheinen?

24. Was ist die Kadenz? wie kann sie sein? wie führt man sie am Besten?

25. Was wird zu jeder im Gegensatze zu der andern genommen?

26. Was für ein Akkord ist der D.V.?

27. Wo steht er, und aus was besteht er?

28. Gehört er Dur oder Moll oder beiden Tongeschlechtern?

29. Wie findet man ihn leicht?

30. Wie viele Lagen hat er?

31. Wie heißt das Gesetz der Auflösung, wo und wie findet man dieses?

32. Wie löst sich also jedes Intervall des D.V.s auf und warum?

33. Wie löst sich der D.V. zunächst auf?

34. Was versteht man unter vollständiger und unvollständiger Auflösung der Quinte des D.V.s?

35. Wann ist also die Auflösung des D.V.s vollständig?

36. Warum ist der D.V. Stammakkord?

37. Wie heißt die erste Versetzung des D.V.s?

38. Wie geschieht diese Versetzung?

39. Wo steht diese Hauptversetzung und wie heißt darum dieser $\frac{6}{5}$ Akk.?

40. Wohin löst er sich zunächst? und wie findet man ihn sehr leicht?

41. Welcher Akkord entsteht durch die zweite Versetzung des D.V.s?

42. Wo steht er?

43. Wie löst er sich zunächst auf? wie kann er sich noch auflösen? warum?

44. Wie findet man ihn sehr leicht?

45. Wie heißt die dritte Versetzung des D.V.? wie geschieht sie?

46. Wie findet man sie sehr leicht?

47. Wie ist die nächste Auflösung? Wo steht der Sekundakkord?

48. Wann ist seine Auflösung vollständig? warum?

§ 17. Die leitereigenen Septakkorde.

Der D.V. ist ein Septakkord auf der fünften Stufe. Es steht aber auf jeder Stufe der Tonart ein Septakkord, und jeder derselben unterscheidet sich in seinen Intervallen wesentlich vom D.V. Sie haben alle diejenige 3, 5 und 7, welche der Tonart oder der Tonleiter eigen sind, und heißen deßhalb leitereigene Septakkorde. Man kann dieselben dadurch in eine Reihe bringen, daß man den Baß unterdominantisch fortschreiten läßt; z. B.

83.


Dieses muß in den Tonarten geübt werden.

Die Septe soll möglichst als Bindung behandelt werden. Daraus folgt, daß sie auch möglichst im vorhergehenden Akkorde und in der nemlichen Stimme vorbereitet sein soll.

A. Die Formen desselben sind

1. vollständig, d. h. mit 3, 5, 7;
2. ohne Quinte, dagegen dann mit Oktave;
3. ohne Quinte, dagegen dann mit doppelter Terz Einklang oder Oktavenweite.

84.


B. Auflösung der leitereigenen Septaccorde.

Die Septe löst sich abwärts, der ganze Akkord auf derselben Stufe des Baßes entweder 1) in den Sextakkord oder 2) in eine

der Versetzungen des D.V., wenn er auf der 7., 2. oder 4. Stufe steht. Diese letzteren drei sind auch, sammt ihren theilweisen Versetzungen am Meisten praktisch.*)

Hiefür nun folgende praktische Anhaltspunkte:

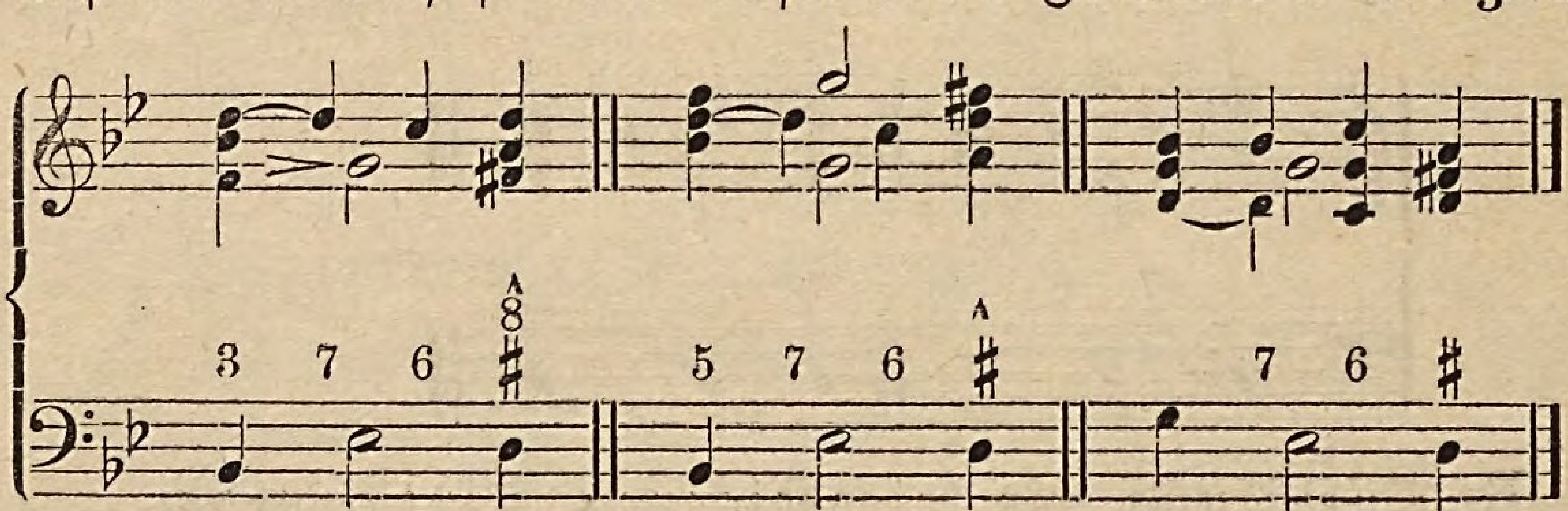
I. Geht der Baß vom Dreiklange aus eine Stufe aufwärts in den Septakkord, so wird dieser jedenfalls ohne Quinte, also mit Oktave oder doppelter Terz Einklang oder Oktavenweite genommen:

85. 

II. Löst sich der leitereigene (ltreig. Sptakk.) in eine Hauptversetzung oder auch in eine leitereigene auf, so nimmt man ihn in der Regel vollständig:

86. 

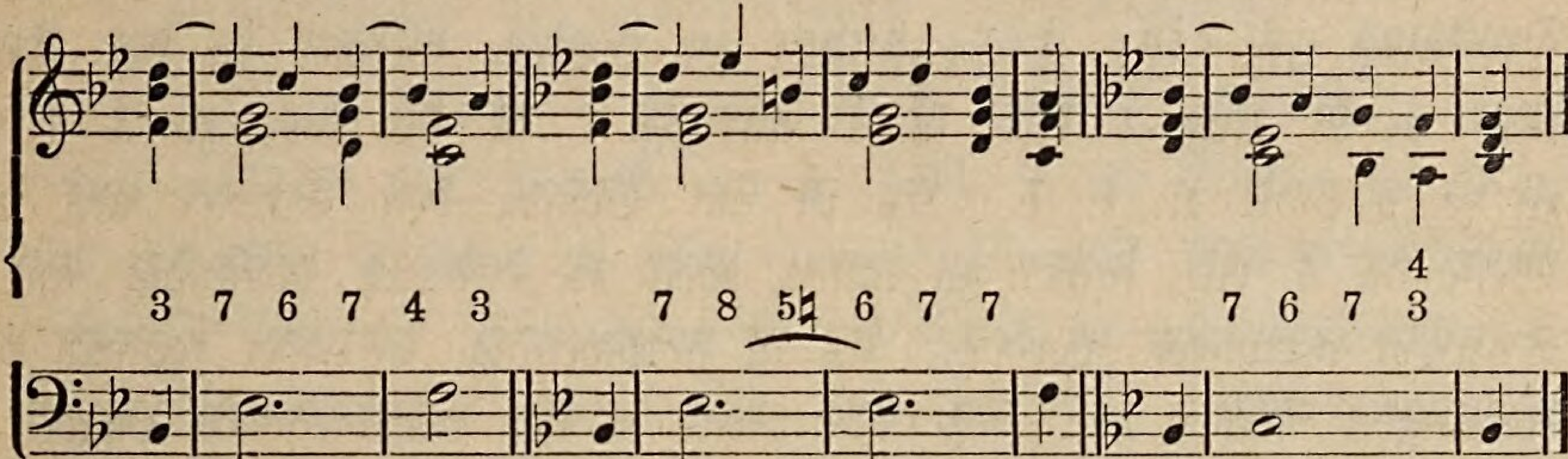
III. Geht dem Nr. 37 auf der Stufe des 6 Akk. der ltreig. Septakk. voraus, so wird dieser in der Form des 6 Akk. genommen:

87. 

---

*) Es handelt sich hier auch nur um dieß, und können nicht alle gerechtfertigten möglichen Abweichungen angeführt werden.

IV. Kommt auf derselben Stufe der ltreig. Septakk. zweimal, etwa nur durch einen Sextakk. unterbrochen, vor, so nimmt man ihn das zweite Mal in einer andern Lage und Form. Dieß kann bes. auf der ersten und vierten Stufe der Fall sein.

88.


V. Außerdem wird er, wenn der Baß unterdominantisch geht, besonders bei Kadenzen und wenn nicht Nr. 37 folgt, meistens mit Oktave genommen.

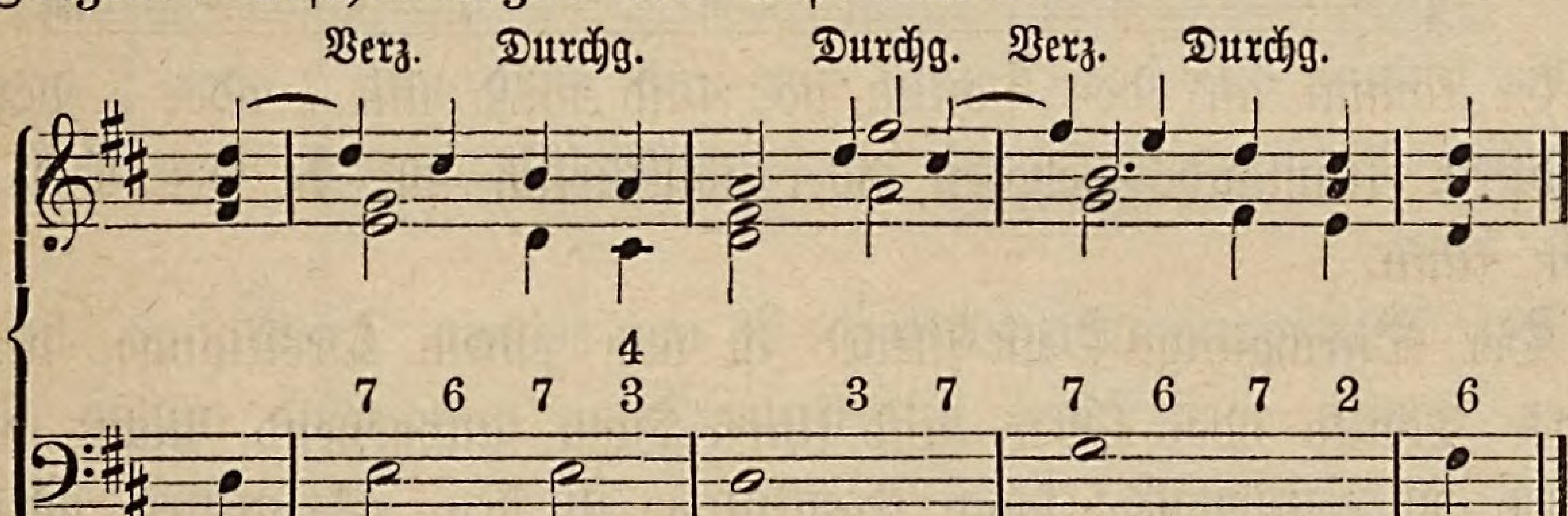
89.


Diese ltreig. Septakkorde ergeben sich praktisch äußerst natürlich und leicht, und zwar

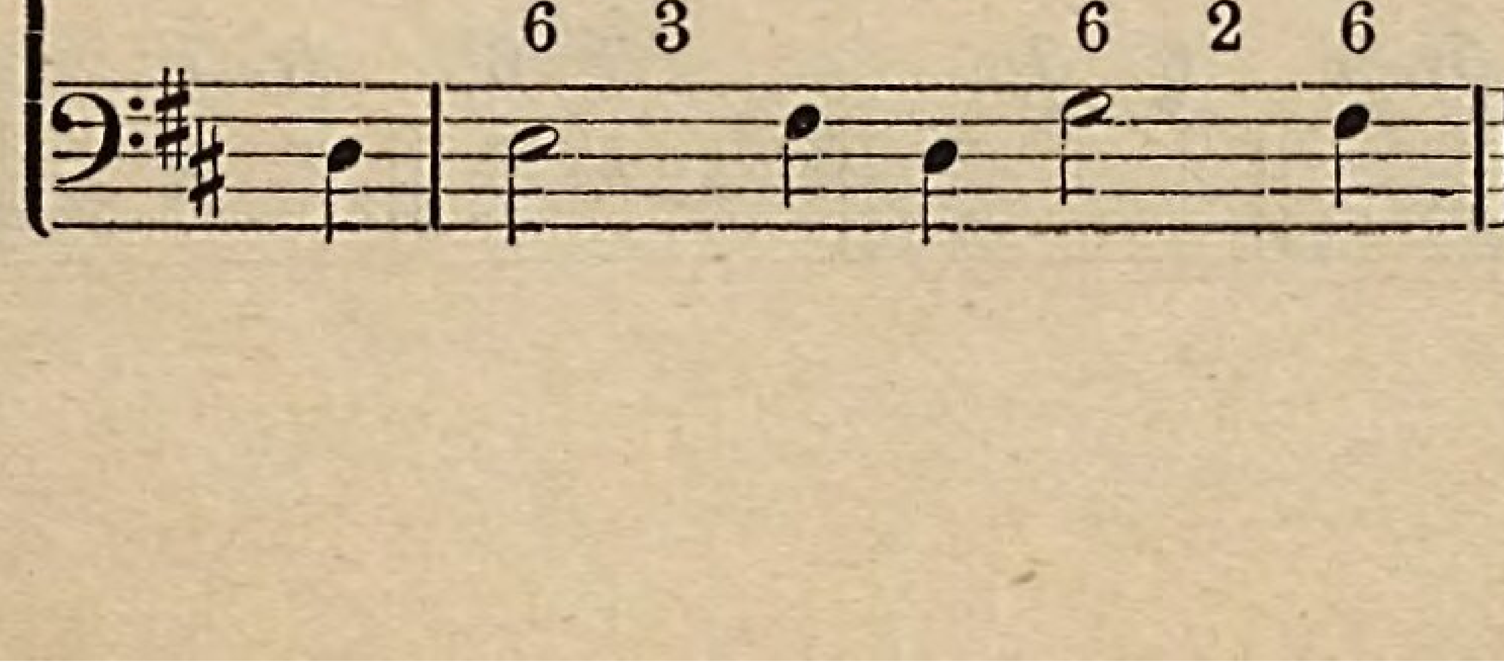
a. durch Verzögerungen (Verz.),

b. durch Durchgangstöne (Durchg.)

Folgende Erscheinungen der Sept-Akkorde

90.


sind die sehr nahe gelegenen Anwendungen von Verz. und Durchg. der Grundverbindungen:

91.


Demnach die Sept-Akk. auf e und g Verz. der Sext-Akk. und des Sekund-Akk.

Irgend einen ltreig. 7 Akk. zu finden, ist auf mechanischem Wege äußerst einfach und leicht, denn man braucht sich nur denjenigen Dreiklang um eine Terz höher zu denken, welcher in der Tonart liegt: z. B. ltrg. 7 Akk. in B dur zu c ist Es dur, zu d F dur, zu es g moll u. s. f. Es ist am Besten, den Schüler auf diese Weise die 7 Akk. suchen zu lassen, weil sie dadurch beständig auf die Tonart verwiesen werden. Es ist nothwendig, hierüber sogleich prakt. Uebungen machen zu lassen, und zwar in den verschiedenen Lagen.

Wir werden bei den Arbeiten in Stufenverbindungen ausführlich darauf zurückkommen müßen, und es sei nur noch bemerkt, daß sich Orgelschüler wohl sehr damit befreunden sollten, da die Anwendung derselben sowohl den Ernst des Spieles sehr fördern, als auch dasselbe ruhig und bündig gestalten.

Hier wollen wir noch gedenken

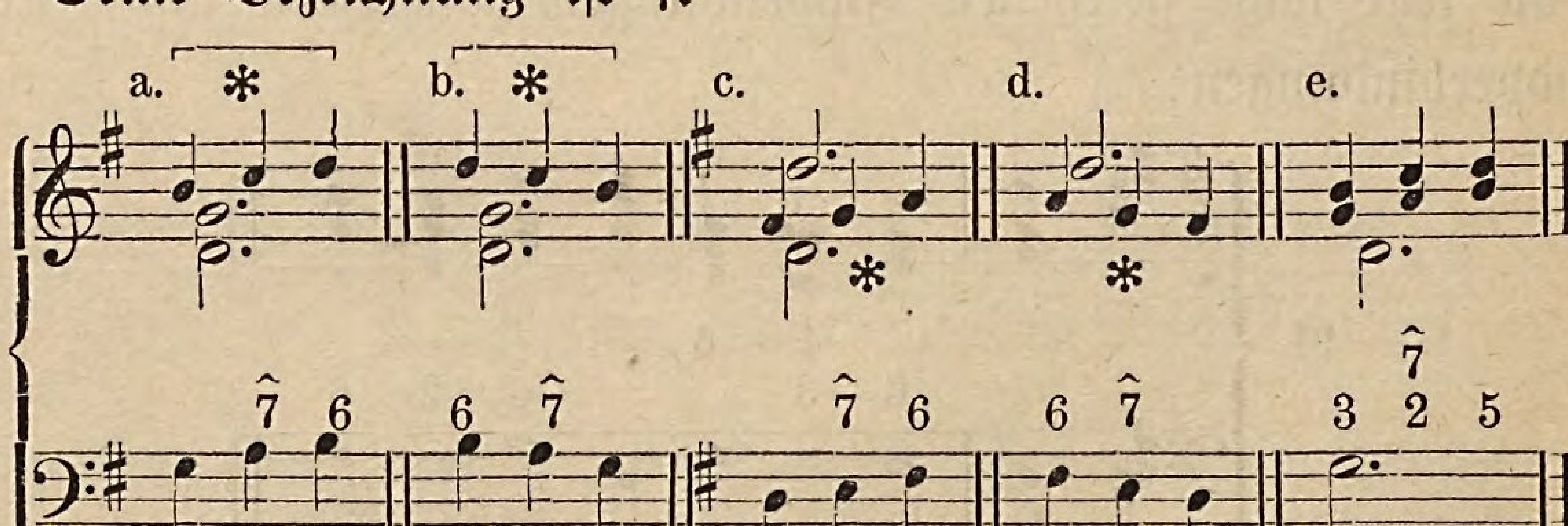
a. des sog. großen Sept-Akk. und b. des Durchgangs-Sept-Akk.

Der große Sept-Akkord ist nichts anderes, als der zur Tonika liegen bleibende Dominanten-Vierklang:

92.


Er kommt auf der Tonika vor und wird mit $\frac{7}{2}$ oder $\frac{7}{4}$ bezeichnet, weil durch Umstände geboten oder willkürlich die 5 des D.V. wegbleiben kann.

Der Durchgangs-Sept-Akkord ist von einem Dreiklange, besonders auf der Tonika oder Ober- und Unter-Dom. ausgehend, nichts als eine Terzen-Ausfüllung: vom Dreiklange in den Sextakkord oder umgekehrt. Seine Bezeichnung ist $\hat{7}$.

93.


Hier ist Grundverbindung bei a und b G dur und 6 Akk. auf h, Durchg. im Sopran c bei c und d Durchg. im Alt g, bei e Durchg. Sopran und Alt.

Versetzungen der leitereigenen Sept-Akkorde.

A. Der leitereigene Quint-Sext-Akkord in Dur.

Schon bei den Versetzungen des Dom.Vierklangs haben wir Veranlassung nehmen müssen, die zweite, vierte und siebente Stufe besonders hervorzuheben, denn auf diesem stehen die Haupt-Versetzungen.

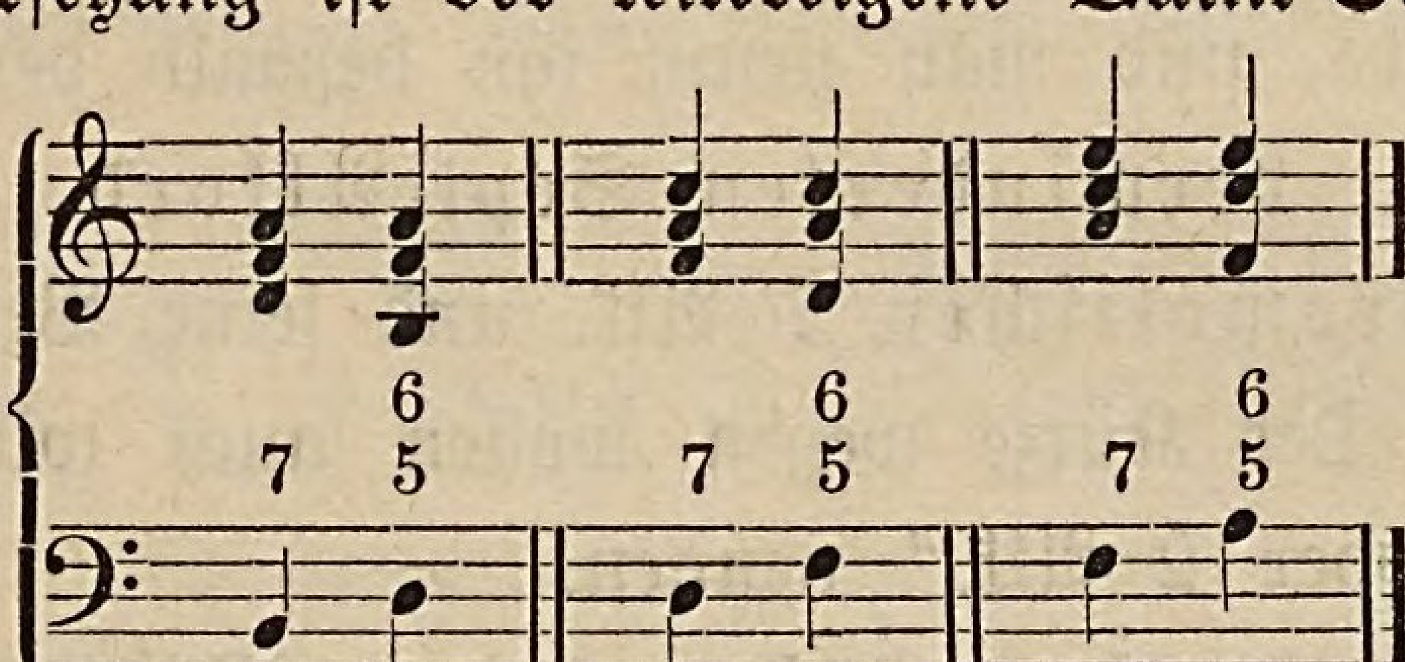
Auch hier bei den ltreig. 7 Akk. sind es wieder dieselben Stufen, welche sich von allen andern abheben zur praktischen Verwendung nebst ihren theilweisen Versetzungen, und wir wollen uns vorzüglich nur mit denjenigen befassen, welche uns vor Allem notwendig sind, denn ganz erschöpfend in dieser Materie kann, soll und braucht die Lehre für unsern Zweck nicht zu sein.

Folgende drei ltreig. Septakkorde also sind uns die wichtigsten:

94.


Wir sehen hier zugleich ihre nächste Auflösung in die Hauptversetzungen, auf deren Stufen sie stehen.

Die erste Versetzung ist der leitereigene Quint-Sext-Akkord.

95.


Von diesen $\frac{6}{5}$ Akk. sind diejenigen auf der 2. und 4. Stufe die am meisten verwendbaren. Auch sie können aus dem 6 Akk. auf derselben Stufe gebildet werden.

B. Der leitereigene Terz-Quart-Akkord in Dur.

Als zweite leitereigene Versetzung (der $\frac{4}{3}$ Akk.) ist es ganz besonders diejenige, welche vom 7 Akk. auf der 7. Stufe herkommt, und auf der 4. Stufe der Tonart steht, und die uns oft begegnen wird

als ganz besonders brauchbar für unsere Zwecke. Wir wollen sie vorzugsweise in der Terzlage benützen, und finden sie leicht, wenn wir uns den Sekund-Akkord in der Sekundlage denken, aber statt der Sekunde die Terze nehmen, wie nachfolgend c zeigt:

96. 

Seine Auflösung ist zunächst, weil er auf der 4. Stufe steht, wie der Sekundakkord um eine Stufe tiefer in den 6 Akkord, löst sich aber meistens unmittelbar in den 6 Akk. auf der 3. Stufe, wie vorstehend bei b. Diesen $^4_3$ Akk, wollen wir uns recht einprägen.

1. Der leitereigene Septakkord in Moll auf der 7. Stufe.

Wir fassen auch hier diese Akkorde als vom leitereig. Sept-Akkord in Moll herkommend vor Allem auf der 7., 2. und 4. Stufe ins Auge:

97. 

Dieser Septakkord gehört der Molltonart, steht auf der siebenten Stufe derselben, besteht aus kl. 3, kl. 5 und verminderter Septe, und man nennt ihn deßhalb den

verminderten Sept-Akkord,

wohl auch den chromatischen 7 Akk. und seine Versetzungen chromatische Akkorde. Der Kürze wegen wollen auch wir dieselben „chromatischen $^6_5$, $^4_3$ oder 2 Akk." nennen.

Seine Auflösung ist zunächst nach dem Moll-Dreiklang b.

Bei seiner Auflösung von der Septlage aus bilden Sopran und Tenor eine Quinte, es muß also der Tenor aufwärts geführt werden.

Er kann auch beliebig in Dur auf einer 7. Stufe angewendet werden.

Sein kleinstes Intervall ist die Septe, als vermindert; diese strebt also auch am meisten, aufgelöst zu werden.

Seine Versetzungen, $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ Akkord, gehen in den 6 Akkord des Tonika-Dreiklanges, die des 2 Akk. in den $^{6}_{4}$ Akk. des Ton.-Dreikl.:

98.



Die Auflösung dieses $^{4}_{3}$ Akkordes von der Terzlage aus

99.



hat eigentlich Quintenparallelen, $^{be}_{e}$, bei a zu verhüten, wie bei b, also 6 Akk. mit Oktav, da aber der Tenor in dasselbe d tritt, in welches, bei c, der Alt geht, so fällt diese Fortschreitung nicht auf, und 6 Akk. mit dopp. 6 Einklang klingt sogar schöner als mit Oktave.

Es ist gesagt worden, daß das kleinste Intervall dieses Akk. am meisten nach Auflösung strebe, so kann also diese Septe, hier der Ton b, auch in den Versetzungen sich allein auflösen, und wir erhalten dann Versetzungen des D.V.

100.



Bei a hat der Baß die ursprüngliche Septe be; dieser hat sich also abw. nach a aufzulösen, und hiedurch bildet sich der D.V.

Beiläufig kann man den Schluß ziehen, daß also auf jeder Stufe der D.V. Versetzungen ein chromatischer Akkord erscheinen kann.

2. Der ltreig. Sept-Akk. auf der 2. Stufe in Moll.

101.



Auch diese Septe strebt, da sie eine *kleine* ist, in ihrer Auflösung abwärts:

102.



und schließlich wieder in eine Hauptversetzung.

Von allen diesen Versetzungen werden sich uns der $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ Akk. *auf der vierten Stufe* als die dienlichsten erweisen, und zwar in Dur und Moll. Der $^{6}_{5}$ Akk. kommt her vom ltreig. 7 Akk. auf der 2. Stufe und kann sich in den Oberdom.-Dreiklang auflösen, der $^{4}_{3}$ Akk. kommt vom verm. 7 Akk., auf der 7. Mollstufe also, her und löst sich eine Stufe tiefer in den 6 Akk.:

103.



Bei a bemerken wir, daß diesem $^{4}_{3}$ Akk. der *Tonika-, Ober- oder Unter-Dom.-Dreiklang vorausgehen kann.* Beide können, wie die Hauptversetzungen, aus dem 6 Akk. gebildet werden.

Uebungsbeispiele der ltreig. Septakkorde und ihrer Versetzungen, Anwendung der Anhaltspunkte, des Durchgangsseptakk., Verzögerungen:

104.







Fragen zur Wiederholung.

1. Was versteht man unter ltreig. Septakkorden? wo stehen diese?
2. Worin unterscheiden sie sich vom D.V.?
3. Wie kann man sie in eine Reihe bringen?
4. Wie soll ihre Septe behandelt werden?
5. Wie sind ihre Formen?
6. Wie ist ihre Auflösung?
7. Welche Anhaltspunkte gibt es für die Anwendung ihrer Formen?
8. Wie findet man einen ltreig. Septakk. sehr leicht?
9. Was ist der große Septakk.?
10. Der Durchgangs-Septakk.?
11. Welche ltreig. Septakk. sind uns die wichtigsten? warum?

12. Welche Versetzungen haben sie? welche sind uns praktisch die bedeutsamsten?

13. Welcher ist der verminderte Septakkord? gehört er nur Moll, oder?

14. Wie nennen wir ihn noch?

15. Hat er Versetzungen? welche sind hauptsächlich gut verwendbar? wo stehen sie?

16. Was kann dem chrom. $\frac{4}{3}$ Akk. vorausgehen?

§ 18. Vorausnahmen (Anticipationen).

105.



Hier bei a die Verbindung des 6 Akk., bei c des $\frac{6}{5}$ Akkordes. Bei b und c sehen wir den Baß liegen bleiben, während 6 u. $\frac{6}{5}$ Akk. zu a vorausgenommen werden, oder der Baß eine Verzögerung macht. Dadurch entstehen durch Vorausnahme des 6 Akk. der Sekund-Quint-Akk., durch Vorausnahme des $\frac{6}{5}$ Akk. der Sekund-Quart-Quint-Akkord.

106.



§ 19. Der Haupt-Non-Akkord.

107.



Der Dreiklang steht terzenweise über einander gebaut, a, b. Wir haben dem Ober-Dom.-Dreiklange eine Oberterz beigegeben, und dadurch den D.V. erscheinen sehen, c. Fügen wir diesem nochmal eine Oberterz bei, so erhalten wir den Haupt-Non-Akkord d, und e in Moll. Beide letztere enthalten den D.V. in sich, und stehen auf der Oberdom. lösen sich also ebenfalls in den Tonika-Dreiklang auf, f.

Von diesem Non-Akkord kann der ltreig. Septakk. auf der siebenten Stufe in Dur und Moll deßhalb abgeleitet werden, weil er schon im 9 Akk. enthalten ist, wenn man von diesem den Grundton wegläßt und seine Terze zum Baßton macht:

108.


Er wir dadurch zu einem Stammakkord und unterscheidet sich wesentlich von dem Non-Akk., welchen wir durch Verzögerung kennen gelernt haben und der auf jeder Stufe erscheinen kann, während der Haupt 9 Akk. in Dur und Moll nur auf der Oberdominante seinen Platz hat.

§ 20. Andere Auflösungen.

Wir haben den D.V. und seine Versetzungen bisher nach den Auflösungsgesetzen behandelt, welche wir in den beiden Hälften der Skala gefunden haben. Wir haben schon in Nr. 75 bei den Trugschlüssen denselben sich anders auflösen sehen.

Da aber jeder Ton erhöht oder vertieft werden kann, so sind der D.V. und seine Versetzungen von solchen Veränderungen nicht ausgenommen.

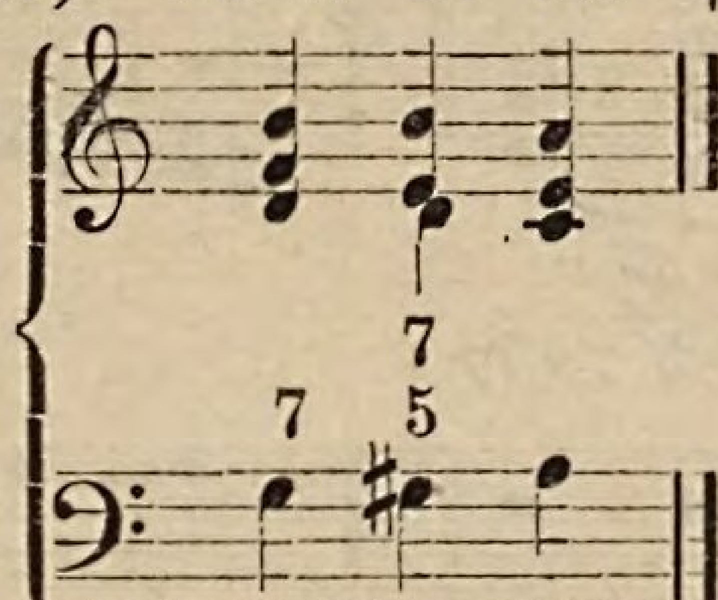
1. So kann der Grundton des D.V. erhöht werden, und kann dieß beim Stammakkord sein, so versteht es sich von selbst bei seinen Versetzungen am ursprünglichen Grundton:

109.

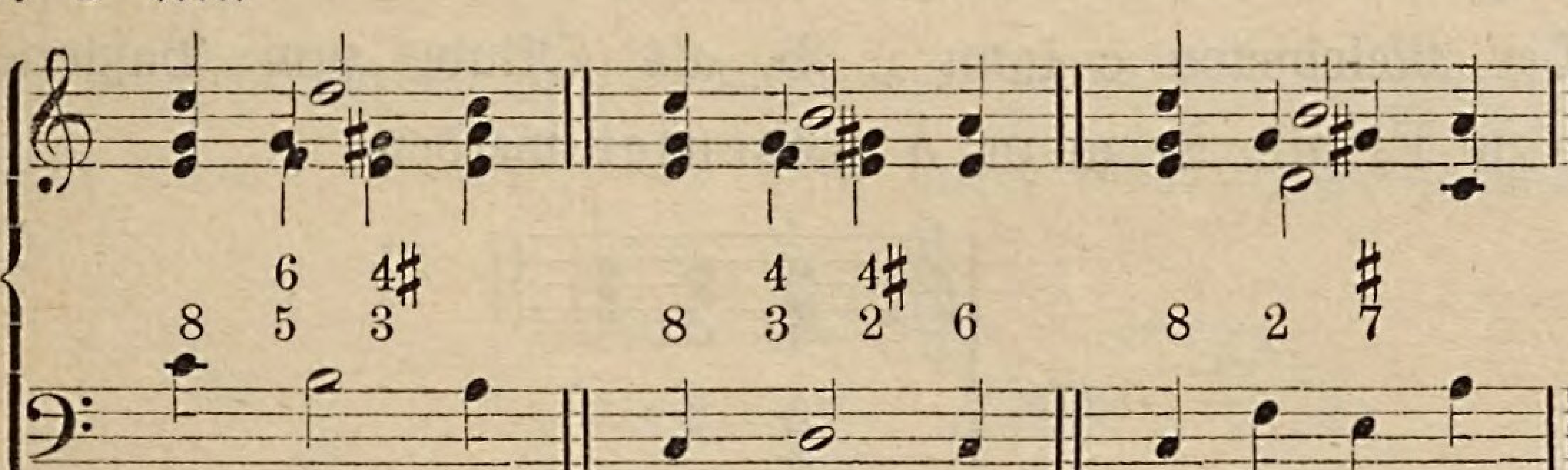

Durch diese Erhöhung des Basses entsteht der verminderte, oder chromatische Septakkord mit seinen Versetzungen. Wir ersehen daraus, daß auf derselben Stufe der Hauptversetzung auch dieselbe chromatische Versetzung steht und die Verwechslung derselben im Falle des Bedürfnisses ganz nahe liegt.

Bei b sehen wir durch die Vertiefung seiner Terze den ltreig. Septakkord erscheinen.

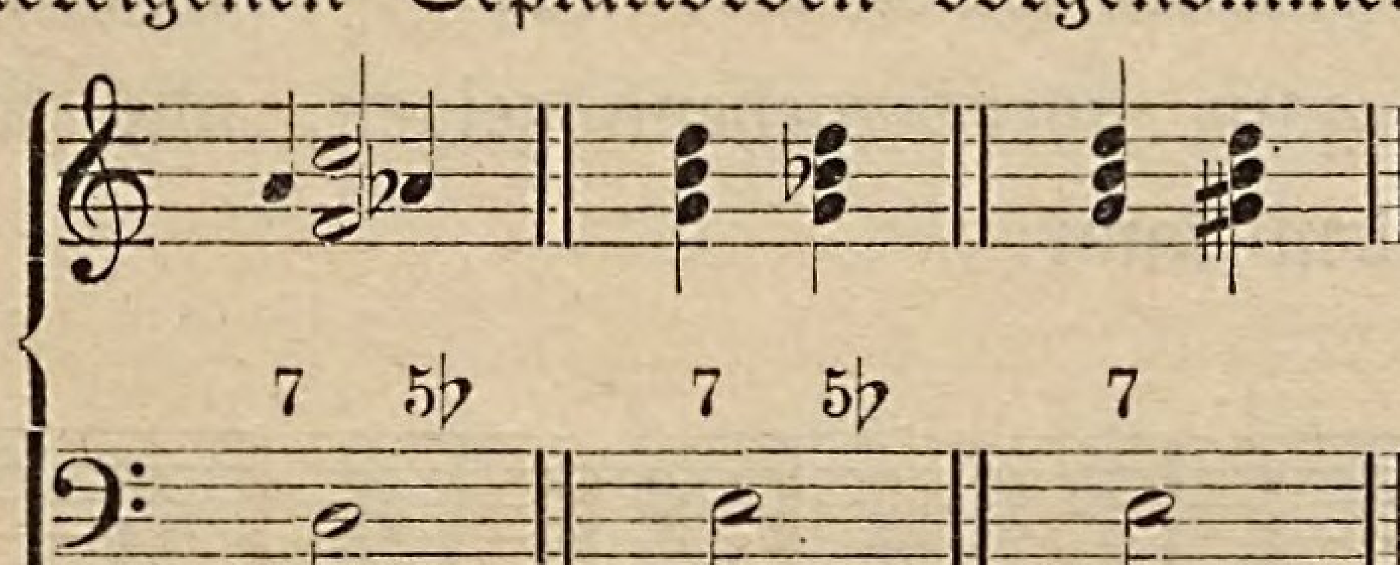
2. Der D.V. kann durch die Erhöhung des Basses in die nächste erste Versetzung gehen, welche dann in die Paralleltonart führt:

110. 

3. Jede Hauptversetzung kann verändert werden auf derselben Stufe in die nächste Hauptversetzung. Dieß ist so zu verstehen: die Versetzungen folgen sich: a. die erste $^{6}_{5}$, b. die zweite $^{4}_{3}$, c. die dritte 2 Akk. Also zum $^{6}_{5}$ ist die nächste Vers. der $^{4}_{3}$ Akk.; zum $^{4}_{3}$ ist die nächste der 2 Akk.

111. 

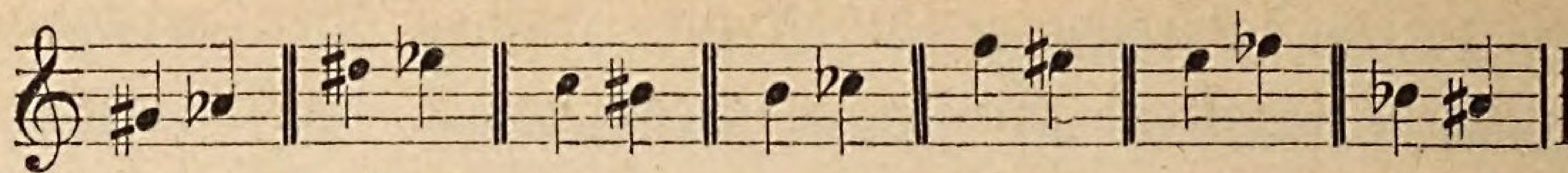
4. Derartige Veränderungen durch Erhöhung oder Vertiefung, wodurch also auch andere Auflösungen herbeigeführt werden, können auch an den leitereigenen Septakkorden vorgenommen werden:

112. 

5. Das Reichste aber bietet in dieser Beziehung der ohnehin schon so geschmeidige verm. Septakkord durch die

Enharmonik.

Unter Enharmonik versteht man die veränderte Darstellung eines und desselben Tones, z. B.

113. 

und somit auch die veränderte Benennung desselben Tones.

Diese enharmonischen Verwandlungen bietet also der verm. Septakkord im reichsten Maße.

Derselbe ist in kleinen Terzen über einander gebaut und so wird es möglich, daß auch jede seiner Versetzungen durch enharmonische Darstellung als wieder ein verm. Septakk. erscheinen kann:

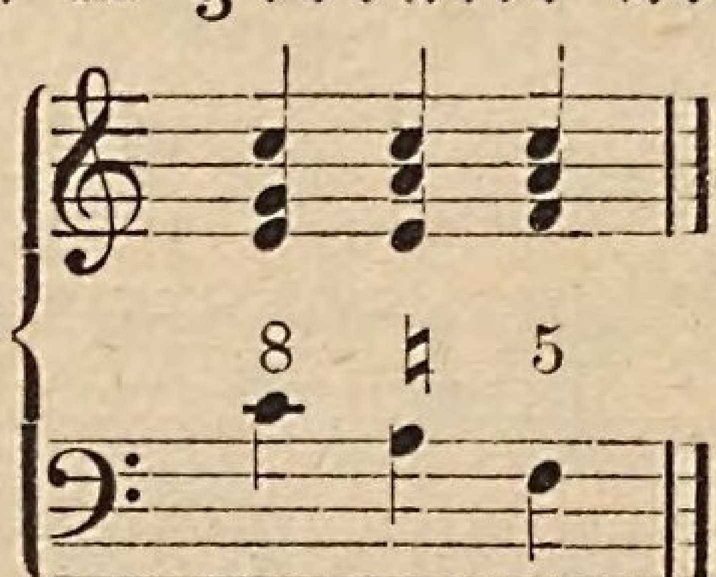
114. 

Wir werden in praktischer Anwendung wieder hierauf zurückkommen.

§ 21. Mehrdeutigkeit der Töne in Dur.

Darunter versteht man die Benützung eines und desselben Tones zu verschiedenen Harmonieen.

Der Melodieton c kann z. B. als Oktave zum Baßtone C, als Quinte zu F, als Terze zu A gedeutet werden:

115. 

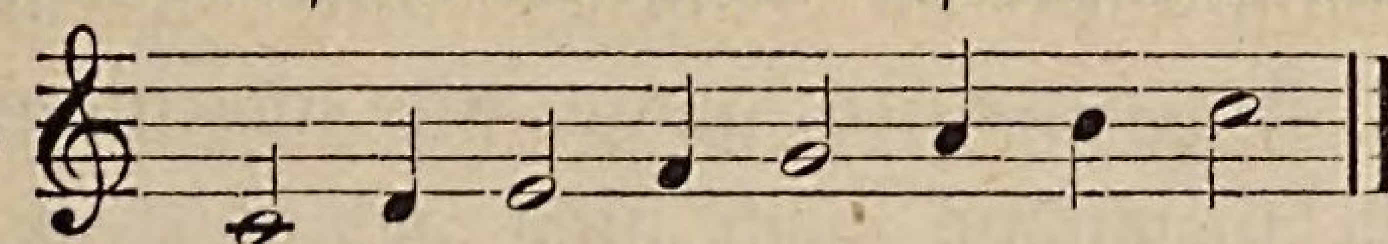
Diese Mehrdeutigkeit ist in der musikalischen Kunst ein unendlich reiches Mittel. Wir können leider hier nur sehr beschränkte Anwendung machen und wollen ganz vorübergehend zeigen, wie vielfach beiläufig obiges c benützt werden kann:

116.



Wie wir bei 115 den Ton c als 8, 3, 5 des Dreiklanges benützt sehen, so kann dies bei jeder Stufe der Skala geschehen.

Es zielt dieser § darauf hin, wenigstens einige Anleitung zur Begleitung von einfacheren Melodieen zu geben, und wir beginnen mit der Begleitung der Skala, indem wir dieselbe als Melodie betrachten.

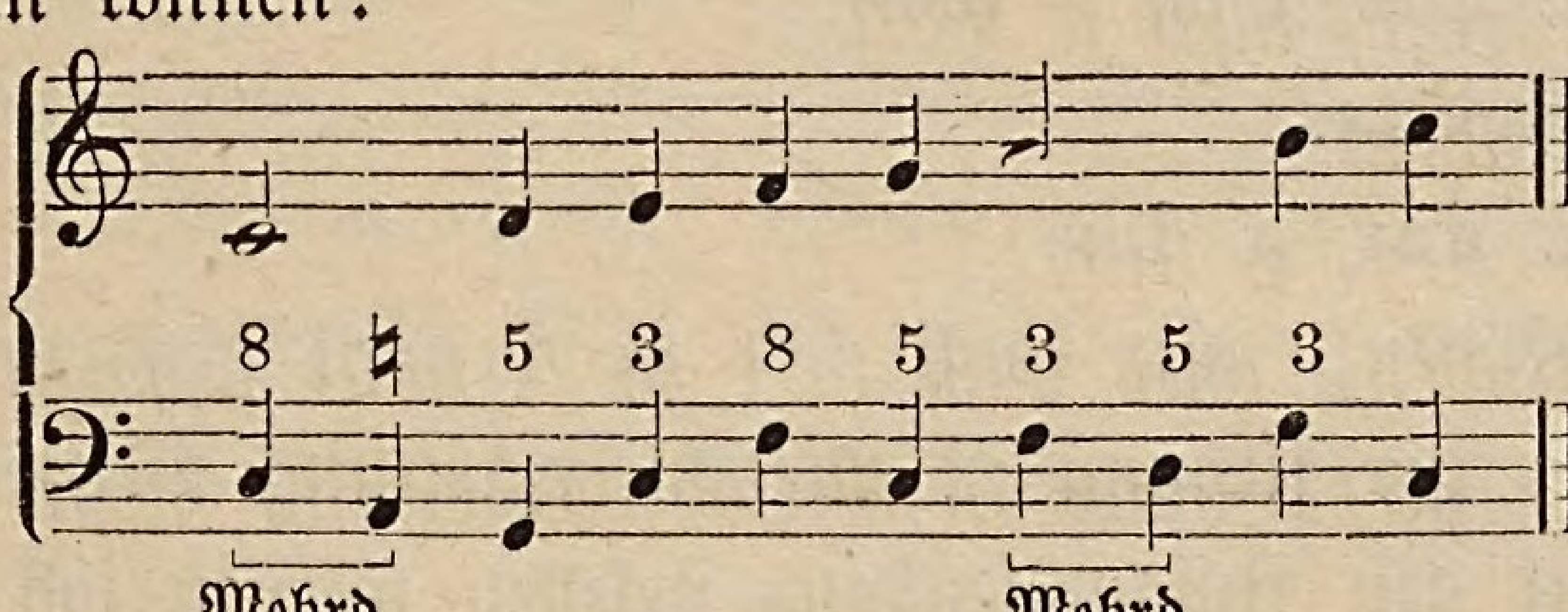
117. 

Die durch halbe Noten bezeichneten Töne des Tonikadreiklanges wollen wir mit demselben auch begleiten, weil sie in ihm enthalten sind; die 4. und 6. Stufe, f und a sind offenbar Töne des Unter-Dom.Dreiklanges, wir begleiten sie also auch mit demselben; die 7. Stufe h gehört dem Oberdom.-Dreikl. auf g, also auch seine Begleitung mit demselben:

118. 

Allein hier bei * würden Quinten- und Oktaven-Parallelen entstehen; diese zu verhüten, dient uns schon die Mehrdeutigkeit, indem wir, wie bei a, den Melodieton a mit a moll begleiten, da wir dadurch Gegenbewegung erzielen.

Diese Mehrdeutigkeit ist besonders am Platze, wenn zwei gleiche Töne in der Melodie kommen, die auch durch eine länger geltende Note ausgedrückt sein können:

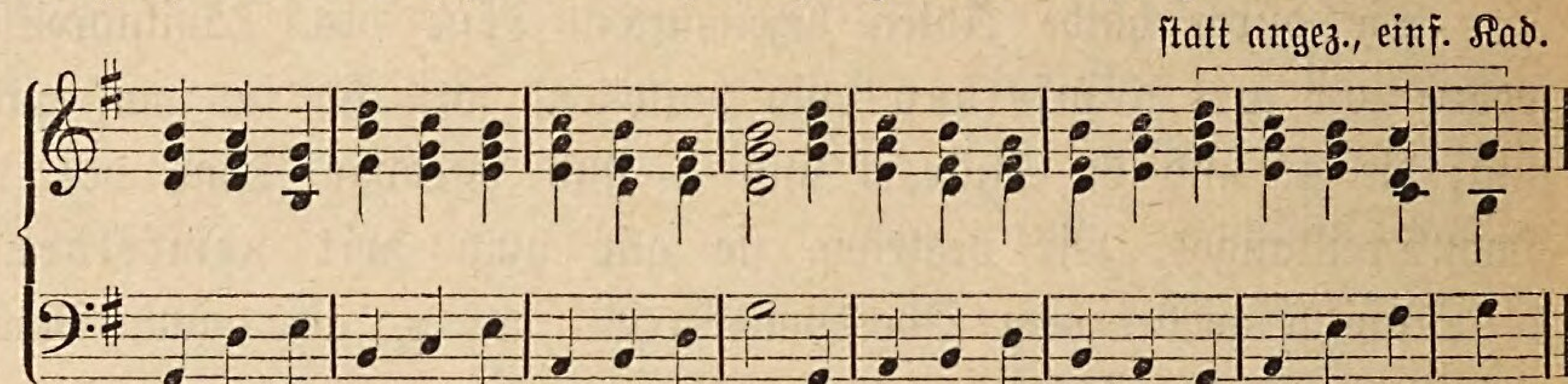
119. 

Bei Anwendung der Mehrdeutigkeit ist aber der harm. Zusammenhang, ganz besonders derjenige durch gemeinschaftliche wesentlich. Vorstehend ist die Mehrdeutigkeit durch die Paralleltonarten vermittelt.

Die Begleitung der Skala abwärts läßt sich folgendermaßen herstellen:

120. 

Auch in Anwendung der Mehrdeutigkeit muß wieder auf das gesunde Ohr verwiesen werden, damit nicht Verbindungen entstehen, die an sich nicht unrichtig, aber in Wahrheit Eckel erregend sind in ihrer Gesuchtheit und Bizarrerie, wozu sich allerdings junge Leute hinreißen lassen, deren Geschmack noch nicht geläutert ist, z. B.:

121.


Wir wollen eine Melodie geben, um an derselben zu lernen, was etwa vorzugsweise zu überlegen ist, wenn dieselbe unter Anwendung der Mehrdeutigkeit begleitet wird:

122.


Takt 1. Seine Töne gehören c und f dur, auch deren Parallelt.

Takt 2. Seine Töne gehören c dur, aber auch g dur; kann zwischen 1 und 2 ein harmonischer Zusammenhang angeknüpft werden für g dur?

Takt 3 gehört c dur, muß dann wieder an 2 angeschlossen werden.

Takt 4 f dur und d moll.

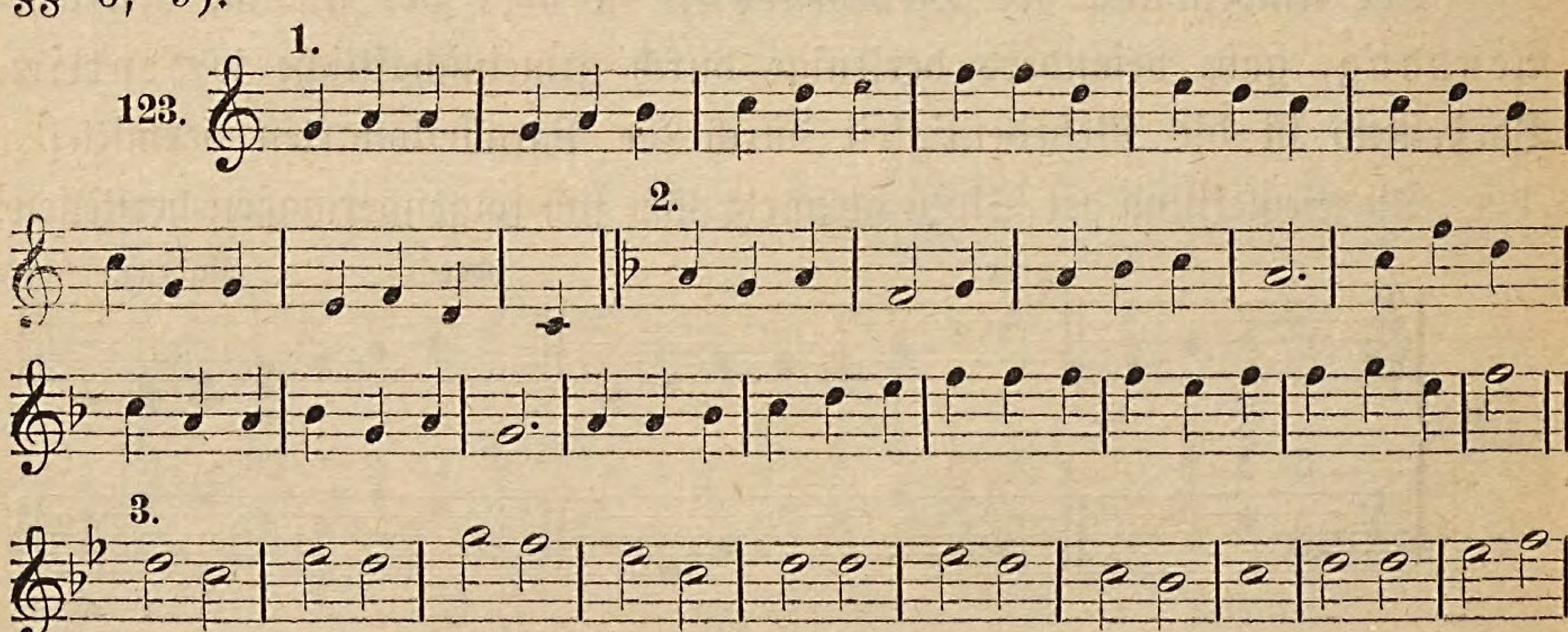
Takt 5 c dur, auch a moll.

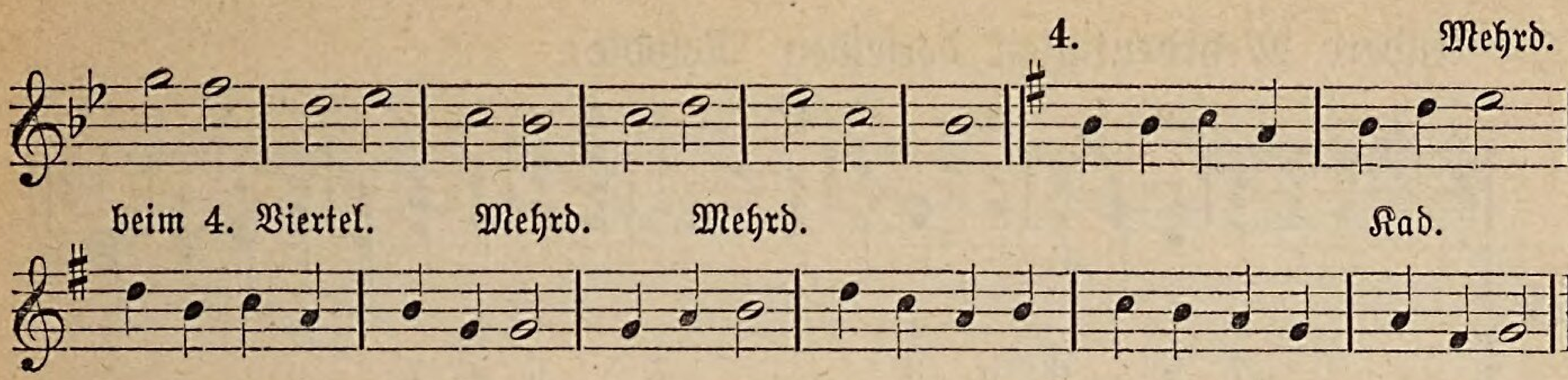
Takt 6 Kadenz.

Takt 7 c dur, g dur.

Takt 8 Kadenz, aber auch c, f zu d moll gehörig.

Es mögen zur Uebung in Melodiebegleitung Beispiele folgen, wobei ja recht auf den Zusammenhang gesehen werden soll (s. I. Abschn. §§ 6, 9).

123.




Wir müßen nun ein paar Schritte weiter gehen und bei unsern Begleitungen auch die 6 Akkorde und die Versetzungen des D.V. anwenden, und setzen hiezu fest:

1. wir begleiten diejenigen Töne einer Melodie, welche zum D.V. gehören mit Hauptversetzungen, wenn sie sich richtig und vollständig auflösen.

2. Die Quinte des D.V., also die zweite Stufe der Tonart, begleiten wir mit dem Sekundakkord, wenn sie sich abwärts löst.

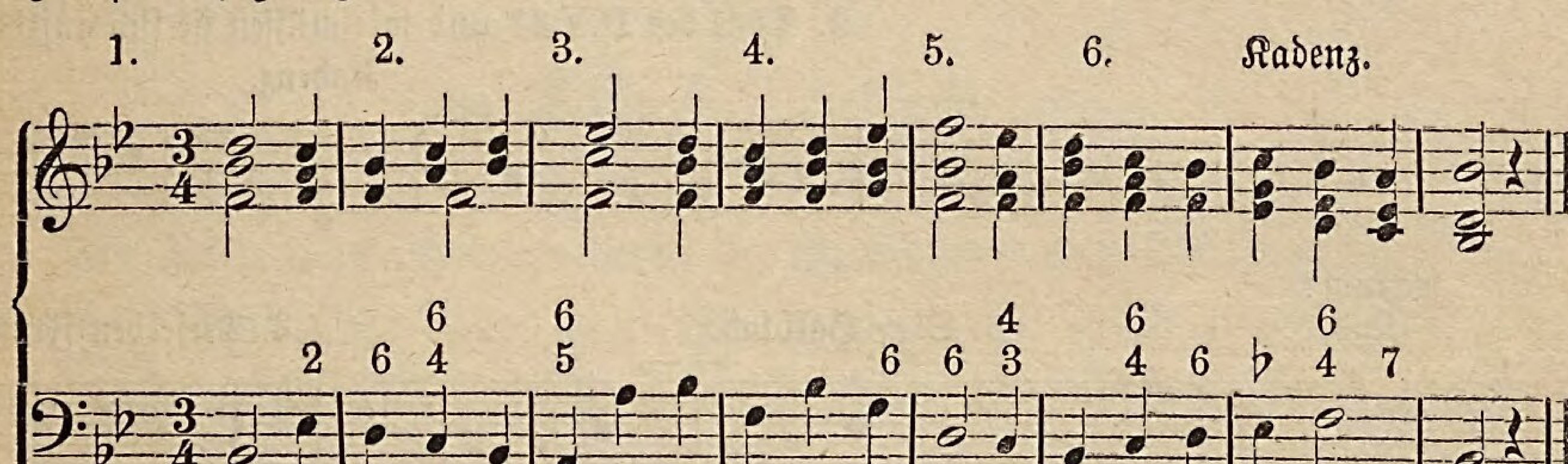
3. Wenn die sechste Stufe der Tonart in der Melodie liegt und abwärts geht, können wir den ltreig. $\frac{4}{3}$ Akk. zur Begleitung anwenden, also mit dem Unterdom.-Dreiklange abwechseln. Von ihm haben wir gehört, daß er in der Terzlage am besten klinge, und daß er sich in den 6 Akk. um eine Stufe abwärts auflöse.

4. Die 4. Stufe der Tonart, als Septe des D.V., wenn sie abwärts geht, mit $\frac{6}{5}$ der $\frac{4}{3}$ Akk., die siebente Stufe, als Terze des D.V., wenn sie aufwärts sich löst, mit 2 oder $\frac{4}{3}$ Akkord.

5. Die übrigen Töne begleiten wir mit 6 Akk. und Dreiklängen.

Zur Erläuterung: folgende Melodie steht in B dur; die Töne des D.V. heißen also: a, c, es. Wenn nun in der Melodie a vorkommt, und als Terze des D.V. sich aufwärts, wenn die Quinte c abwärts, die Sept es abwärts geht, so begleiten wir diese Töne mit Hauptversetzungen:

124.



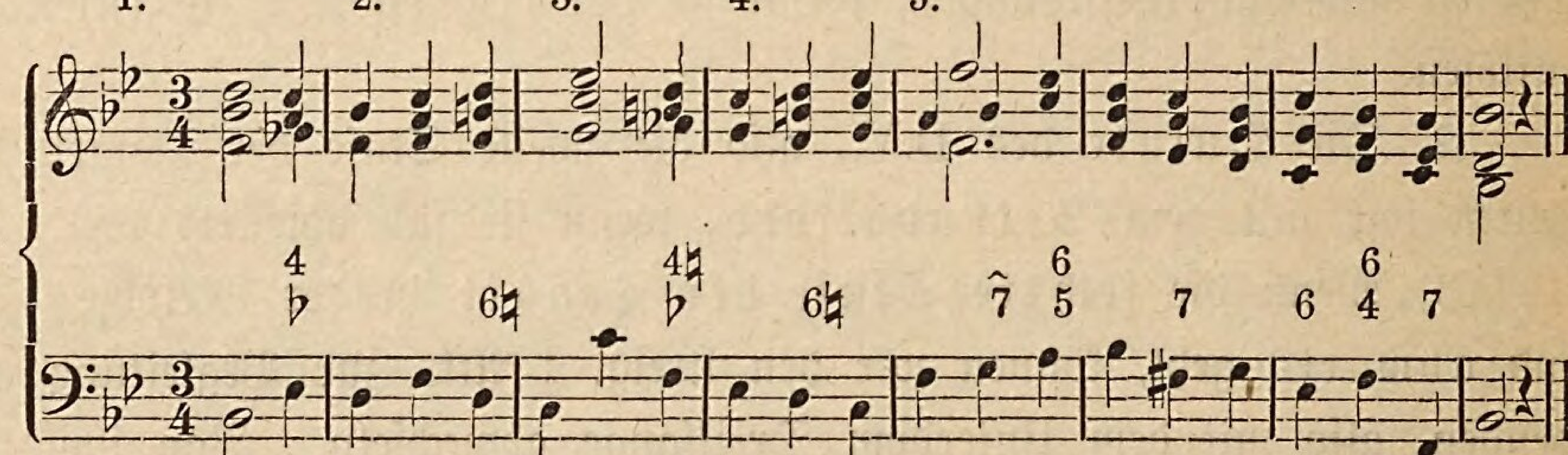
1. Quinte c abw., also 2 Akk. 2. siehe Nr. 65, b. 3. Septe es abw. also $\frac{6}{5}$ oder auch $\frac{4}{3}$ auf c. 4. es aufw., also 6 Akk. 5. es abw. $\frac{4}{3}$. 6. Nr. 65 b.

Andere Mehrdeutigkeit derselben Melodie:

125.


1. Siehe Nr. 75. 4. s. Nr. 93. 6. Nr. 75, Trugschluß.

Dritte Mehrdeutigkeit derselben Melodie:

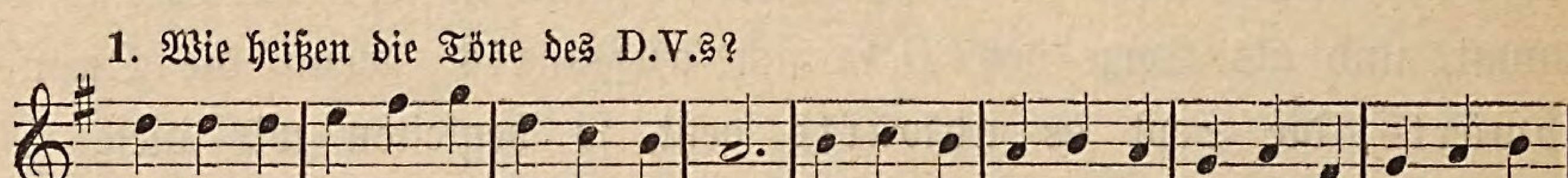
126.


1. u. 3. auf Stufen des D.V. können auch chrom. Akkorde stehen. 3. und 4. die Melodietöne als zu c moll gehörig benützt, als ins c moll einleitend der 6 Akk. auf d in 2 benützt. 5. s. Nr. 93.

Hier ist große Abwechslung der Harmonie, ohne gesucht zu sein. Es hängt alles zusammen, und steht auf dem Boden des bisher Gelehrten, der, wenn er nicht verlassen wird, den rechten Weg zeigt.

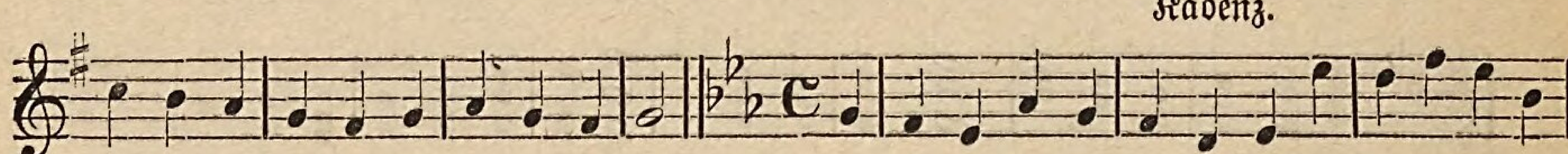
Übungsmelodieen.

1. Wie heißen die Töne des D.V.s?

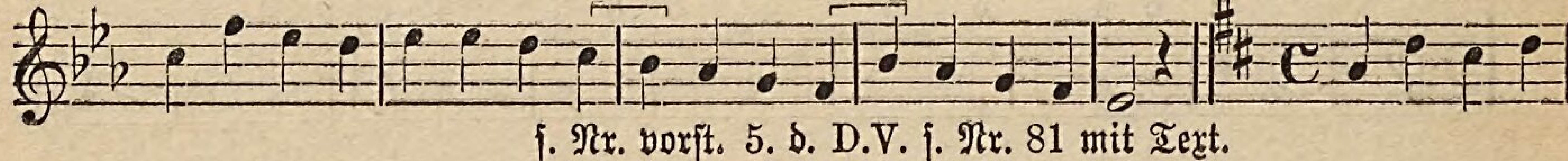
127.


2. Töne des D.V.s? und wie müssen sie sich auflösen?

Kadenz.

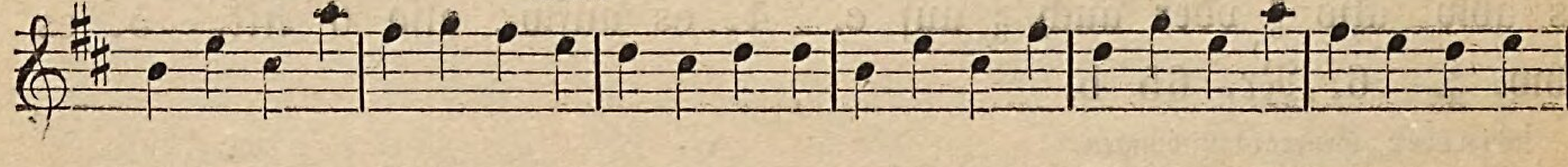


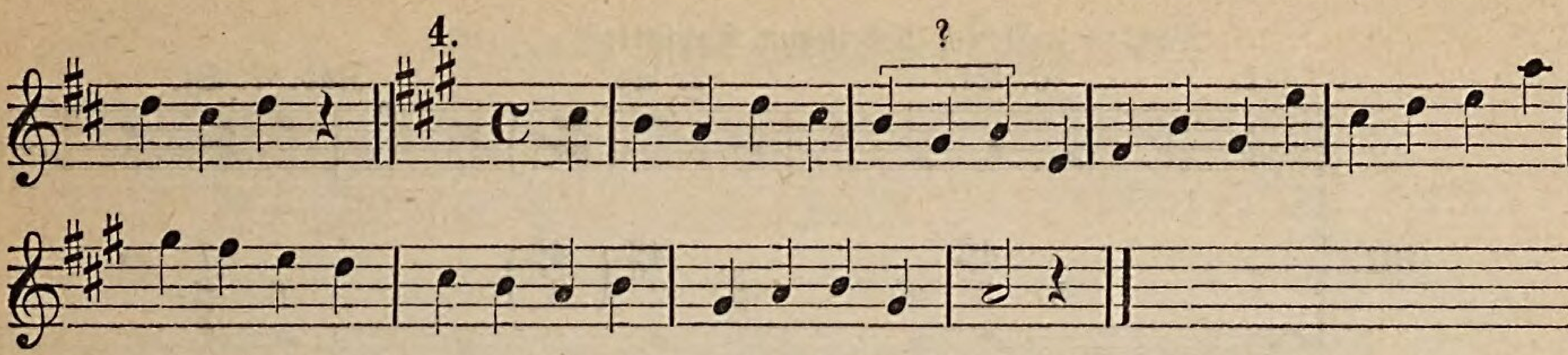
warum?
Kad. 6. St. Halbkad. 3. Dieselben Fragen!



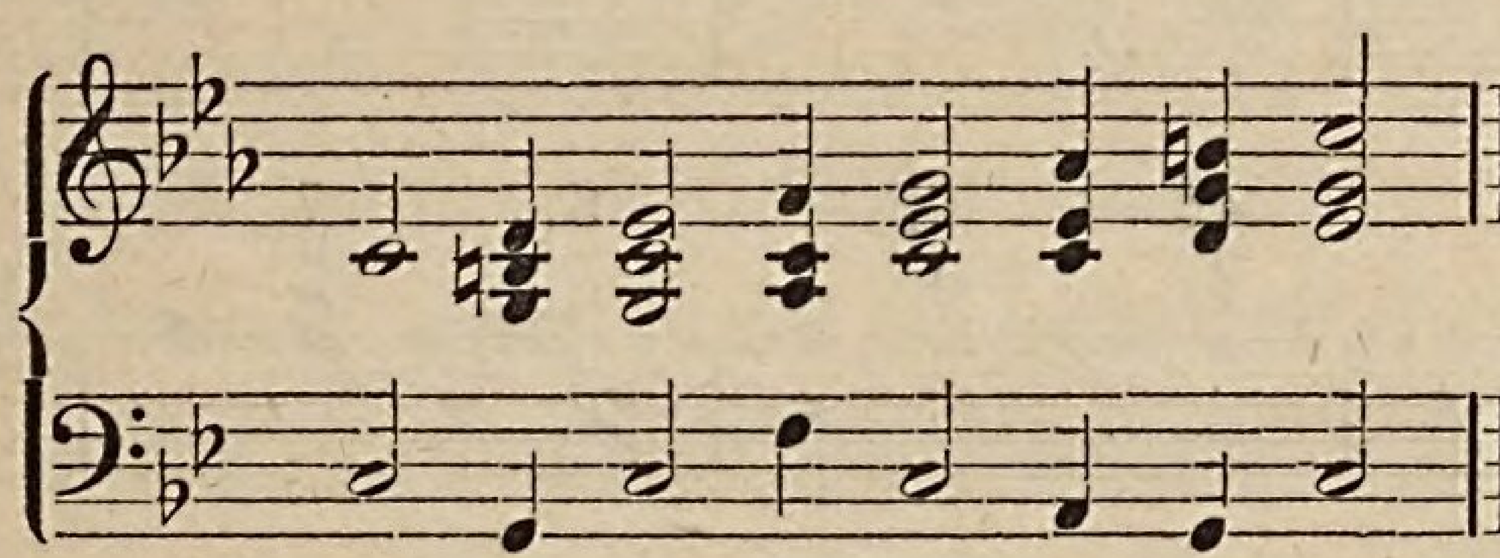
s. Nr. vorst. 5. d. D.V. s. Nr. 81 mit Text.

Kad.





§ 22. Mehrdeutigkeit in Moll. Begleitung der Mollskala.

128. 

Die Begleitung abwärts wollen wir statt mit Dreiklängen lieber aus dem herausnehmen, was wir in einem Schritte weiter schon festgesetzt haben. Wir wollen nemlich die sechste Stufe mit dem ltreigenen $\frac{4}{3}$ Akk. begleiten und die letzten vier Töne zur Kadenz benützen:

129. 

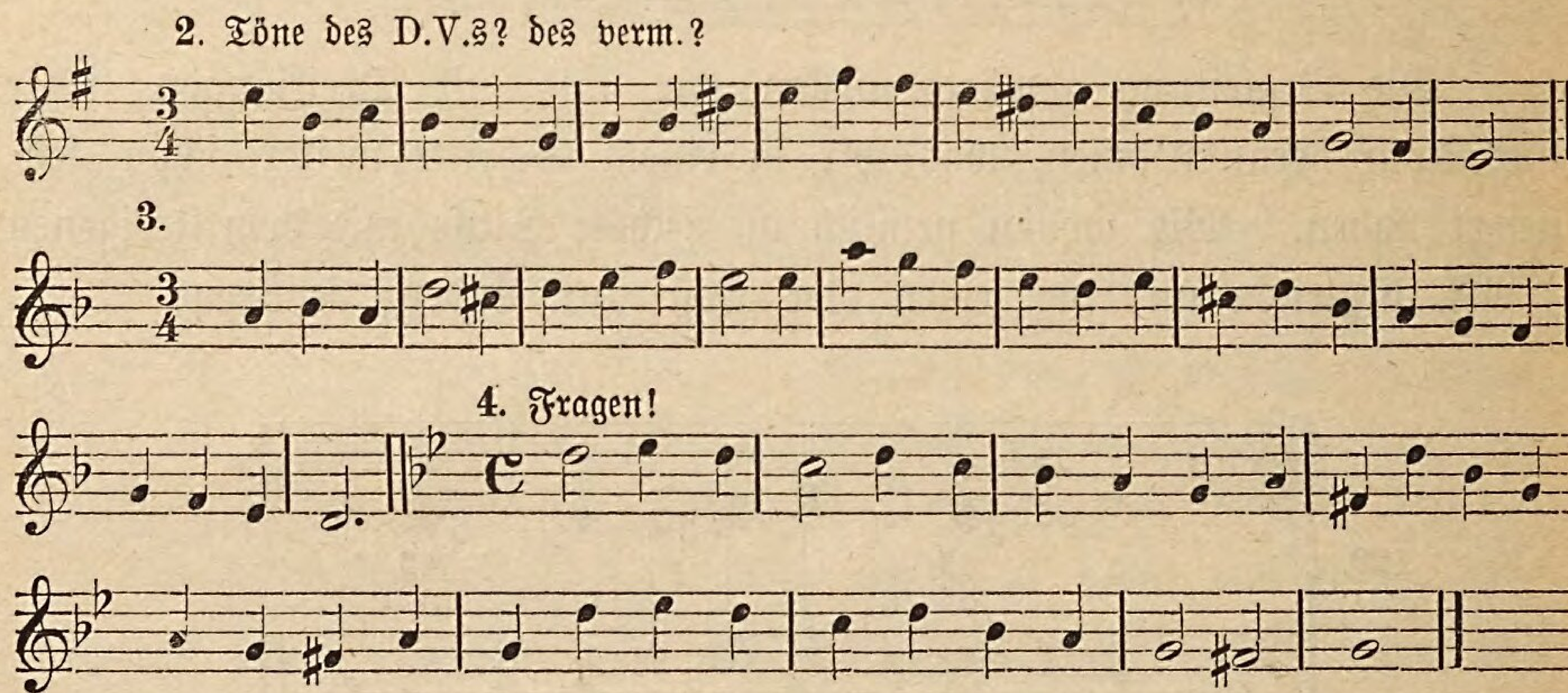
Die Auflösung dieses $\frac{4}{3}$ bei b in den Tonikadreiklang wird in Dur und Moll ebenfalls angewendet. Sie ist sehr schön, und namentlich in Moll sehr ernst und ausdrucksvoll. Aufwärts wird der übermäßige Sekundenschritt in der Melodie dadurch vermieden, daß man sie abwärts führt:

130. 

Die Mehrdeutigkeit in Moll in Beziehung auf die Dreiklänge wirft nicht viel Praktisches ab, weil die Tonart zu viele verminderte und übermäßige ausweist. Dagegen sind hier die chromatischen Akkorde, vermind. Septakk. mit seinen Versetzungen, der Trugschluß von der Ob.Dom. aus auf ihrem offensten Felde. Da der D.V. sowohl Dur als Moll angehört, so stehen auch er und seine Versetzungen zu Gebote, z. B.

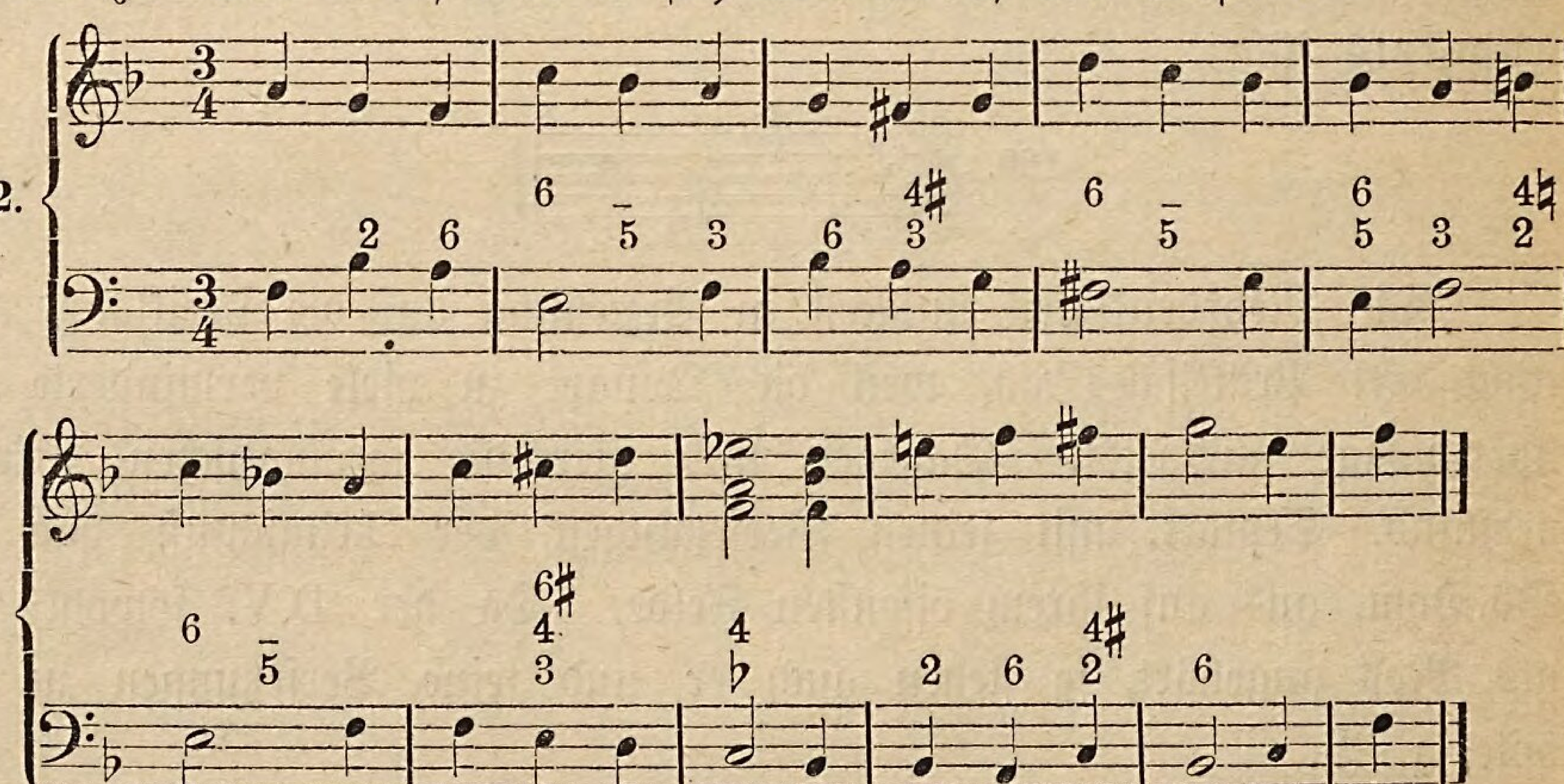
131.





In einer Melodie in **Dur** können fremde Töne vorkommen, d. h. solche, welche der Tonart nicht angehören. In einem solchen Falle ist anzunehmen, daß diese fremden Töne einem **Dom.-Vierkl.** angehören. Löst sich der fremde Ton **aufwärts**, so betrachtet man ihn als **Terze** eines D.V., löst er sich **abwärts**, als **Septe**:

132.



Fragen zur Wiederholung.

1. Was sind Vorausnahmen?
2. Wo steht der Haupt-Nonakkord?
3. Ist er Stammakkord? auf welche Weise?
4. Wie unterscheidet er sich vom früheren Nonakkord?
5. Wie kann sich der D.V. noch auflösen, wodurch?
6. Wie kann jede Hauptversetzung verändert werden? auch jede ltreigene?
7. Was versteht man unter Enharmonik?
8. Welcher Akkord bietet durch sie am meisten?
9. Was versteht man unter Mehrdeutigkeit?
10. Wenn in einer Melodie *fremde* Töne vorkommen, wie sieht man sie bei ihrer Begleitung an?

Vierter Abschnitt.

§ 23. Die Modulation.

Unter Modulation versteht man den Tausch der Haupttonart mit einer andern. Dieser Tausch kann ein kurzer, nur *vorübergehender* sein, dann nennt man ihn

Ausweichung.

Es kann aber dieser Tausch in einem völligen Uebergang in eine manchmal sehr weit entfernte Tonart sich vollziehen, um in dieser fremden Tonart längere Zeit zu verweilen, dann ist es eine *bleibende* Modulation, ein

Uebergang.

Wir haben es vor Allem mit *Ausweichungen* zu thun, damit wir lernen, die verschiedenen Stufen zu verbinden, was oft genug an Uebergänge streifen wird.

Um die Stufen mit einander zu verbinden, bedarf man der *Verbindungs-Mittel.* Zu diesen rechnen wir vor Allem

1. den D.V. mit seinen Versetzungen, *letztere ganz besonders;*

2. den verm. Septakk. mit Versetzungen; darunter *besonders den $\frac{4}{3}$ Akk. auf der 4. Stufe.*

Wir wenden hiebei aber auch *Verzierungen* an, und rechnen zu diesen

1. die leitereigenen Septakkorde,
2. Verzögerungen,
3. Durchgangstöne.

Diese Verbindungen werden vermittelt durch die gemeinschaftlichen Töne in der Tonart, welche man verläßt, und der Versetzung, d. h. in dem Verbindungs-Mittel, welches in die neue Tonart führt. Dieß muß wohlverstanden werden.

§ 24. A. Stufenverbindungen bei vorhandenen gemeinschaftlichen Tönen.

1. Verbindung der Ober-Dominante.

Wir wollen mit B dur die Ober-Dom. F dur verbinden.

Das Mittel hiezu: D.V. auf C, Versetzungen auf e, g, b. Der Ton nach F ist e; der Ton muß im Verbindungsmittel liegen, und der gemeinschaftliche Ton zwischen B dur und dem Verbindungsmittel ist be.

133.


Nun wollen wir uns daran gewöhnen, dem Mittel den ltreig. Septakk. auf derselben Stufe vorangehen zu lassen, b. Der Septakk. löst sich also in die Versetzung, also auf derselben Stufe auf.

Dieselbe Verbindung durch ltreig. $\frac{6}{5}$ Akk. und Anwendung von Durchgängen:

134.

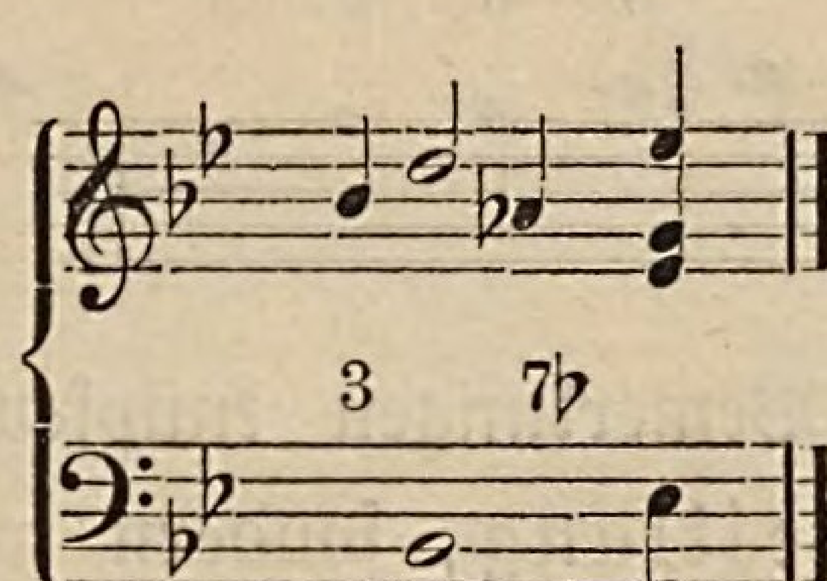

Der ltreig. $\frac{6}{5}$ Akk. kann sich auch in den Haupt $\frac{6}{5}$ Akk. lösen, b. Weitere Anwendung von Durchgängen bei a:

135.

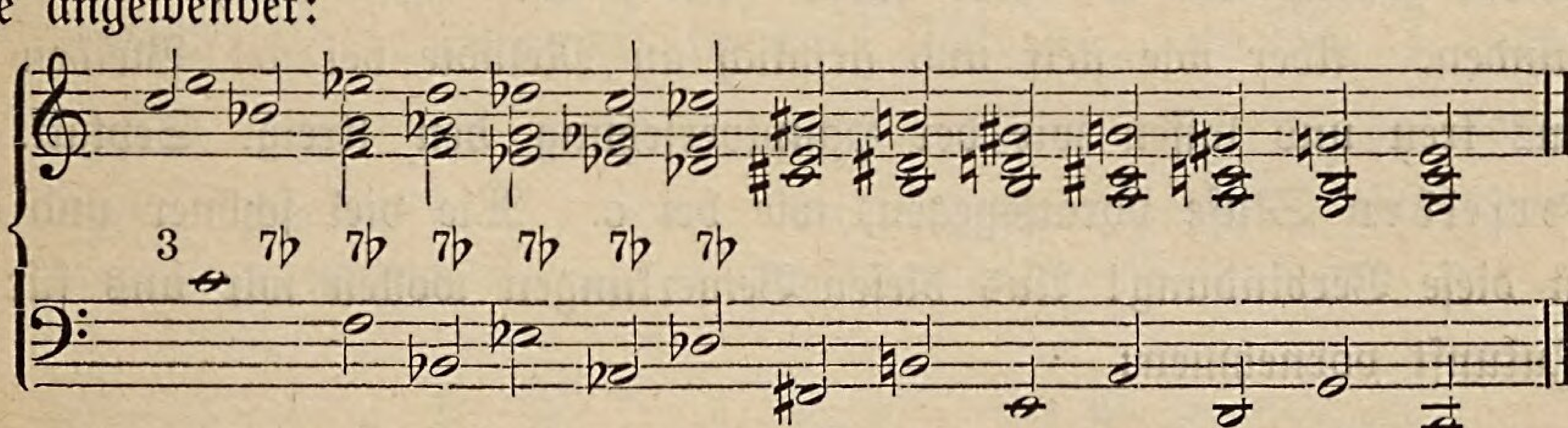

Es versteht sich nun von selbst, daß solche Verbindungen auch in anderen Tonarten wohl geübt und verständnißvoll ausgeführt werden müßen, und zwar von jeder Lage aus.

2. Verbindung der Unter-Dominante.

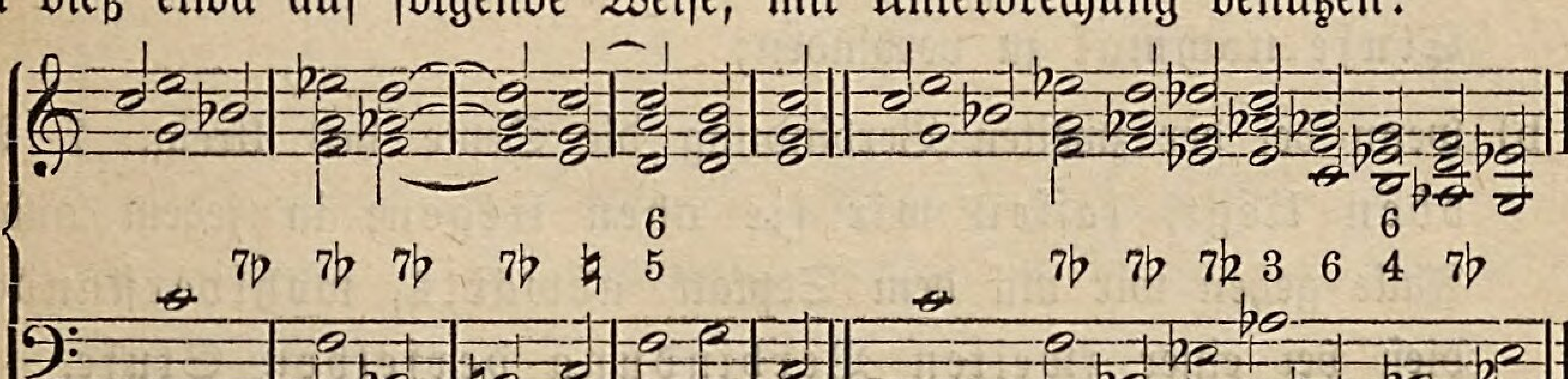
Von B dur nach Es dur. Dieß kann am schnellsten geschehen durch den D.V.:

136.


Unter-Dominanten-Verbindungen in unmittelbarer Folge der Vierklänge angewendet:

137.


Diese ganze Reihe praktisch anzuwenden, wäre geschmacklos; man kann dieß etwa auf folgende Weise, mit Unterbrechung benützen:

138.


Die Anwendungen unserer anfangs angegebenen Verbindungs- und Verzierungsmittel sind weit vorzuziehen. In die Unt.Dom. bringt uns recht schön der leitereigene $^4_3$ Akkord auf der vierten Stufe. Es muß hier besonders hervorgehoben werden, daß, wenn man einmal von einer Stufe weg in eine andere will, sich auch Alles schon auf diejenige Stufe bezieht, welche man verbinden will. Wenn uns also der ltreig. $^4_3$ Akk. in die Unt.Dom. oder in eine andere Stufe bringen soll, so muß er auf der 4. Stufe der neuen Tonart stehen. Wollen wir durch denselben z. B. von D dur nach G dur kommen, so muß er auf der 4. Stufe von G, also auf c stehen. Wie man ihn sehr leicht findet, wie er am besten klingt, wie er sich auflöst? (siehe Nr. 96 als Wiederholung.) Die gemeinschaftlichen Töne zwischen D dur und dem Mittel sind fis und a.

139.

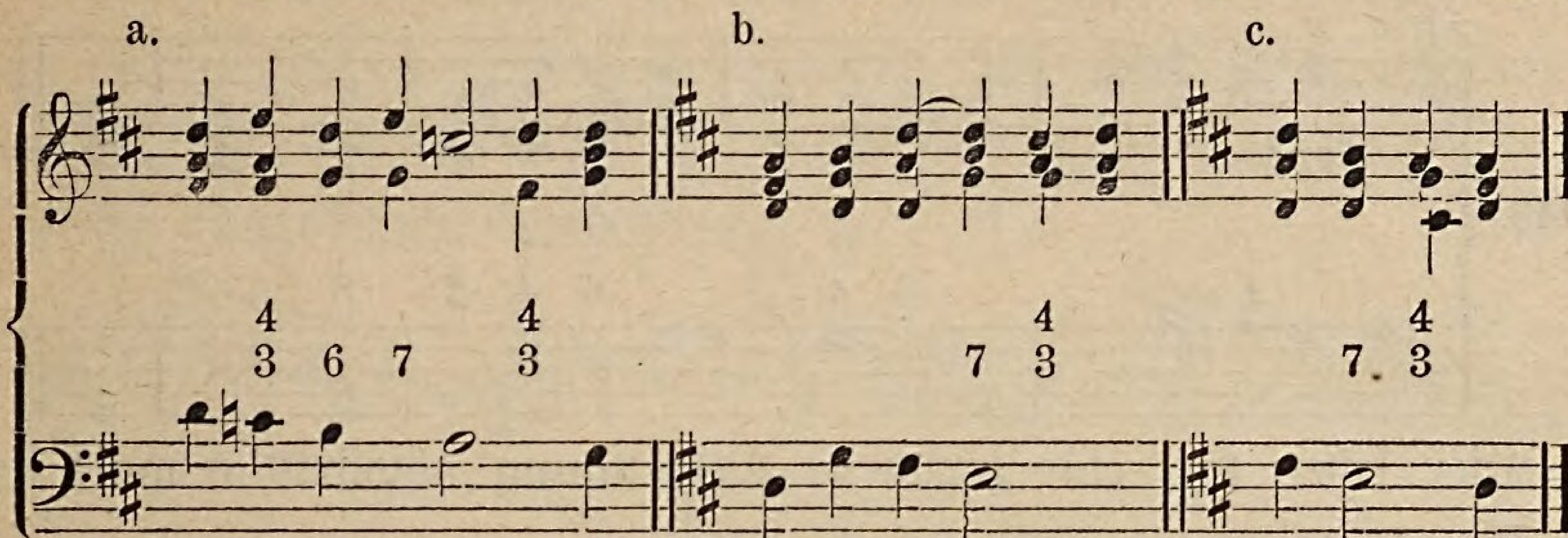


Hieran müssen wir Bemerkungen knüpfen. Bei a kommen wir nicht in den Unt.Dom.Dreiklang, sondern nur in seinen 6 Akk., wir müssen also ein zweites Verbindungsmittel anwenden, wie bei b, den Haupt $^4_3$ Akk. auf a. Wir haben also G dur eigentlich zweimal verbunden. Aber wie steif und ärmlich an Melodie bei b! Bleiben wir uns treu und lassen wir der Hauptversetzung den ltreig. Septakk. auf derselben Stufe vorausgehen, wie bei c. Wie viel schöner und edler ist diese Verbindung! Aus diesen Bemerkungen wollen wir uns für alle Zukunft vornehmen:

a) eine und dieselbe Stufe, wenn möglich, jedenfalls aber wenn wir bei einer Verbindung nur in den 6 Akk. kommen, dieselbe Stufe nochmal zu verbinden;

b) wenn bei der zweiten Verbindung die Septe des ltreig. 7 Akk. oben liegt, lassen wir sie oben liegen; in jedem andern Falle gehen wir mit dem Septakk. abwärts, wohlverstanden, dieß bei einer zweiten Verbindung derselbeu Stufe. Es

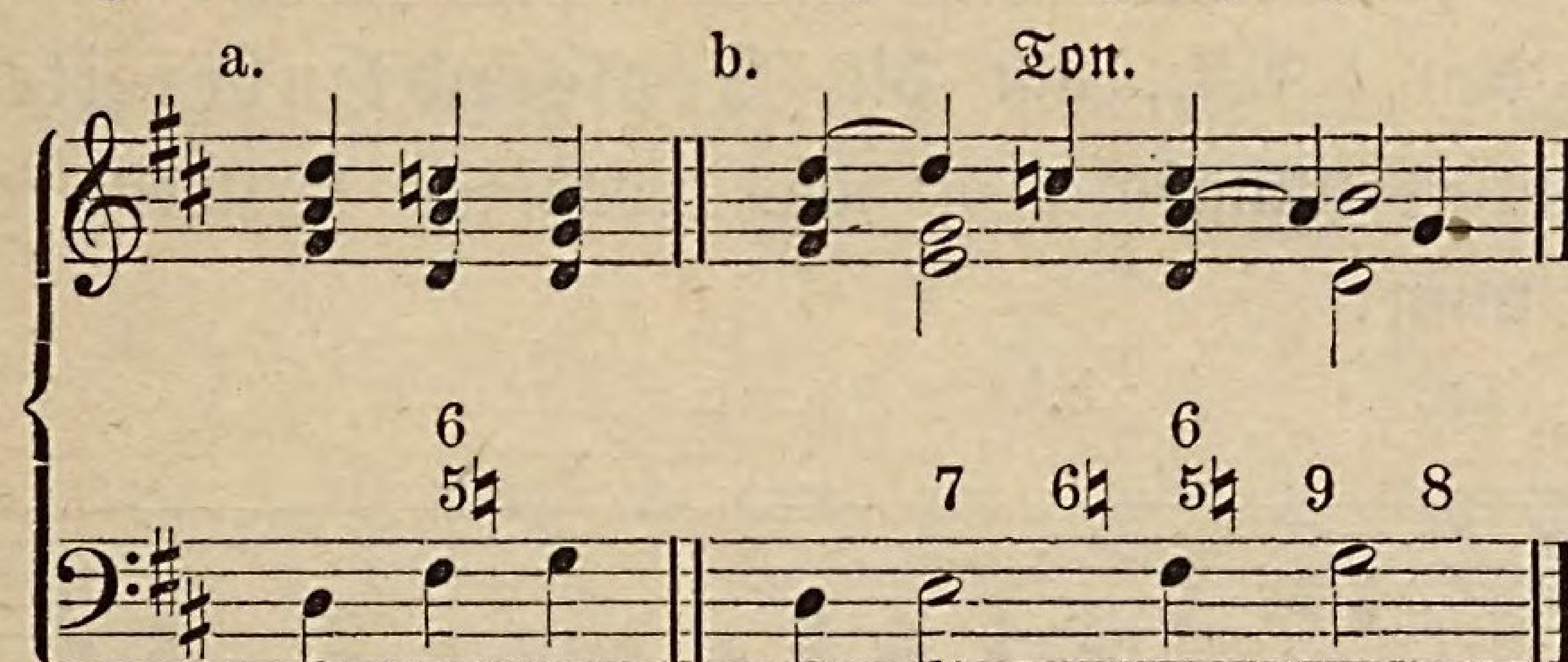
wäre z. B. langweilig in Beziehung auf die Melodie, wollte man c bei obiger Verbindung c mit dem 7 Akk. nicht abwärts gehen:

140. 

Bei a hier sehen wir die schrecklich langweilige Melodie d, e, d, e, d, d. Bei b bleibt die Septe oben liegen, und bildet eine viel bessere Melodie als c.

Diese beiden vorstehenden Punkte sollen also recht ernstlich in Anwendung kommen.

Verbindung der Unt.Dom. durch den Haupt $\frac{6}{5}$ Akk.

141. 

a ist die schnelle Verbindung. Man kann aber noch dazu nehmen, was dazwischen liegt, und das wäre der 6 Akk. auf e, wie bei b, mit Verzögerung.

3. Verbindung der Paralelltonart und terzenweise abwärts.

a) kurz, durch den nächstgelegenen $\frac{4}{3}$ Akkord. Der Ton ist die 7. Stufe.

Ton? gemeinsch. Ton e. von allen drei Lagen aus.

142. 

b) durch den 2 Akk., zweimal verbunden bei b, wo die Septe oben liegen bleibt;

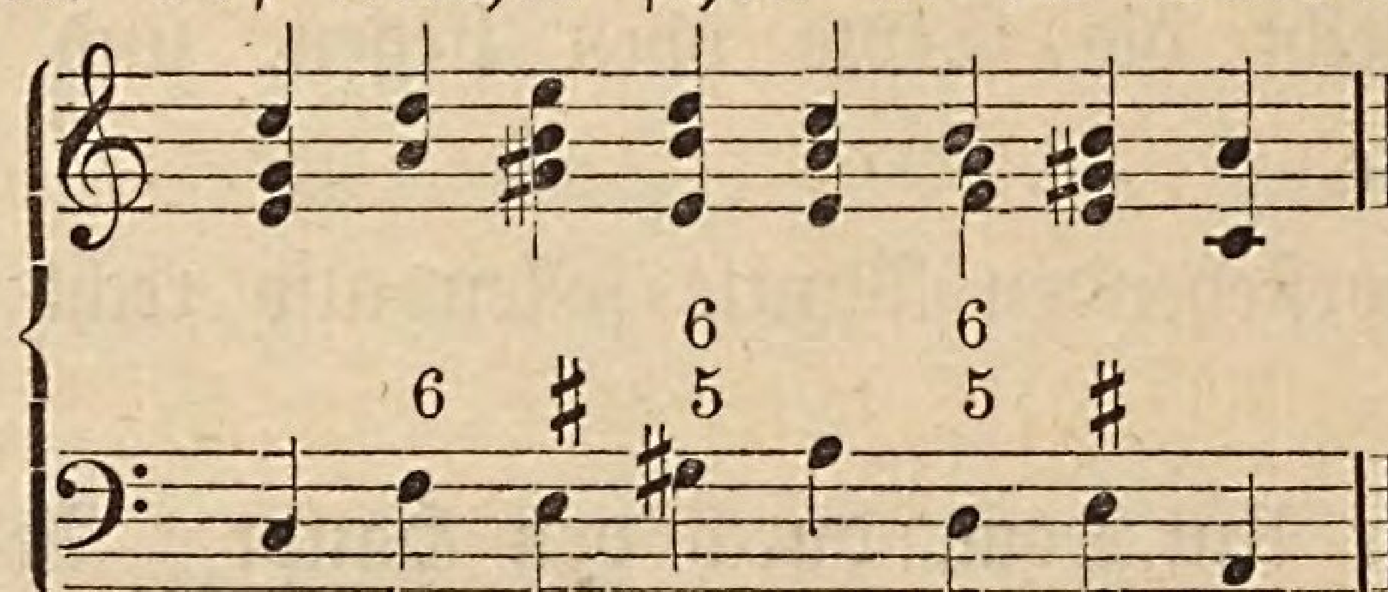
c) durch den ltreig. $\frac{4}{3}$, zweimalige Verbindung 7 Akk. abwärts;

d) durch die Kadenz;

143.


Hier sehen wir eine terzweise Verbindung abwärts e moll, c dur, a moll und wieder zurück nach G dur;

e) durch Nr. 37, welches schon in die Ober-Dom. führt:

144.


f) durch den $\frac{4}{3}$ Akk., um die Septe vorzubereiten, mit dem 6 Akk. als Vorbereitungsakkord, was ebenfalls terzweise abwärts fortgesetzt werden kann:

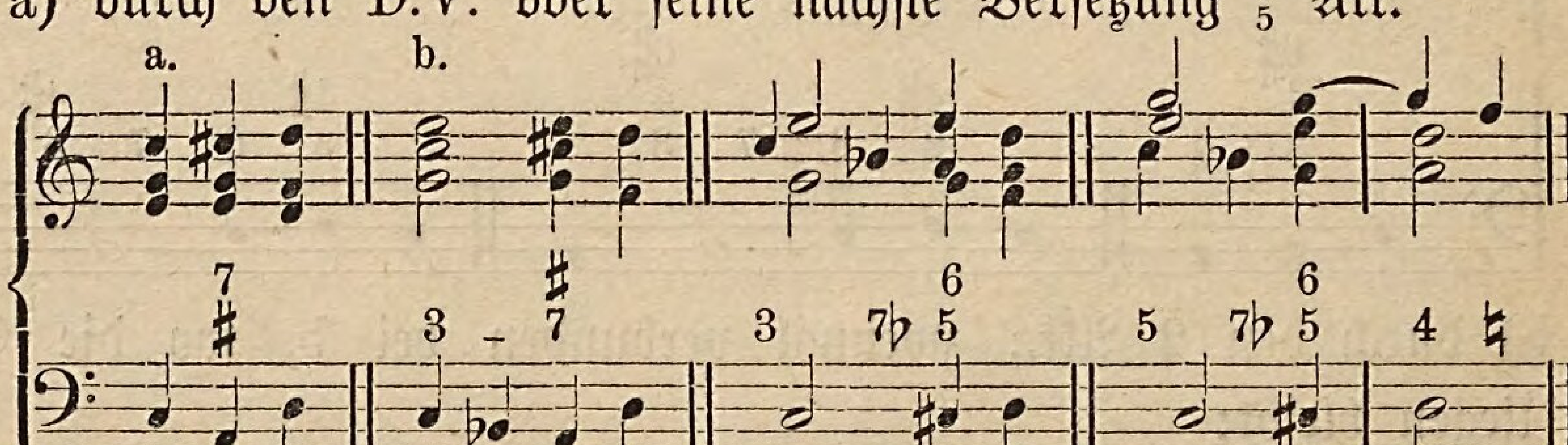
145.


a moll, F dur, d moll verbunden. Durch die 6 Akkorde bei a, b, c werden die Septen vorbereitet und als Bindungen behandelt.

Diese sechsfache Verbindung der Paralelltonart, mit den teilweise terzenweisen Fortsetzungen in andere Tonarten zu übertragen, wird sehr nützlich sein.

4. Verbindung der zweiten Stufe.

a) durch den D.V. oder seine nächste Versetzung $\frac{6}{5}$ Akk.

146.


Gemeinschaftliche Töne sind e und g. Bei b Durchgangston im Baß. Dieser muß vertieft werden. Wir gehen nach Moll, und sind die Töne die 6. und 7. Stufe. (Diesen Durchgangston zu vertiefen, wird vom Schüler regelmäßig vergessen.)

Mehr ausgedehnte Verbindung:

147.



b) Bei b sehen wir dieselbe Verbindung vermittelst des verm. 7 Akk. Bei c ist mit der 2. die 1. Stufe wieder verbunden.

c) durch eine andere Auflösung des ltreig. $\frac{4}{3}$ Akk.:

148.



Gemeinschaftliche Töne e—g, d—f.

d) durch Versetzungen des verm. 7 Akk. vorst. b. Zweimal verbunden c. Hier sehen wir statt des Haupt $\frac{6}{5}$ Akk. auf h nach c dur den verm. 7 Akk. Es ist früher schon bemerkt worden, daß er auch in Dur angewendet wird.

5. Verbindung eine große Terz abwärts.

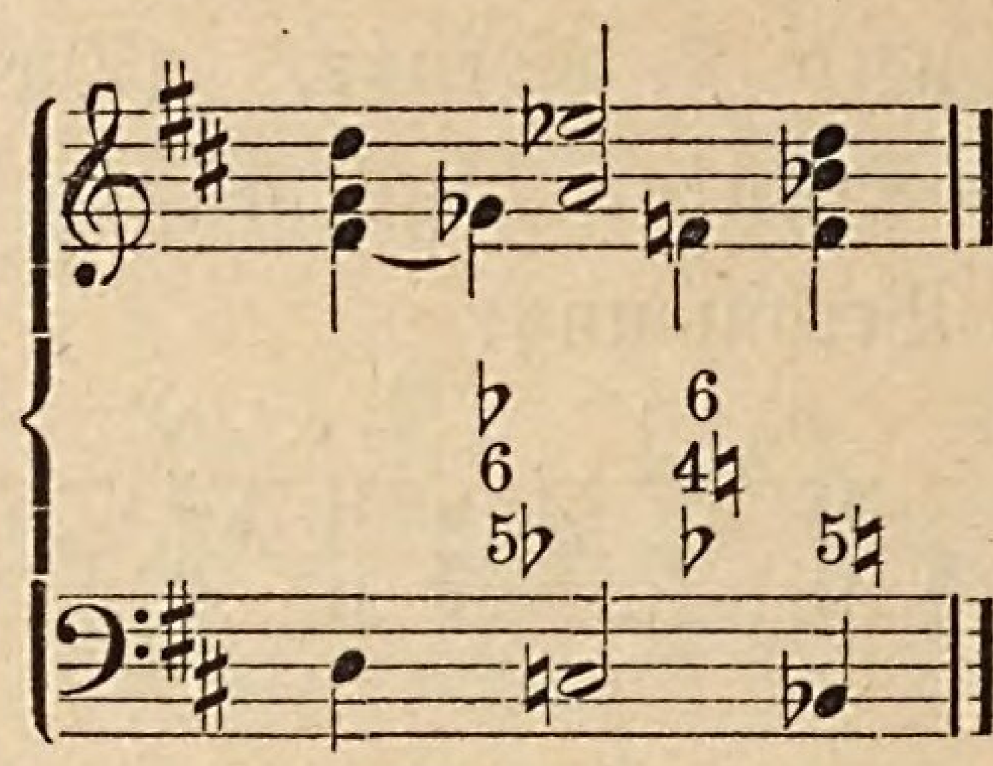
a) durch den nächstgelegenen Haupt $\frac{4}{3}$ oder 2 Akkord, z. B. von D dur nach B dur: gemeinschaftlicher Ton a, 7. St. zu B.

149.



Noch leichter und bündiger ist es bei b von d moll aus, weil hier der gemeinschaftliche Ton f noch als zweiter vorhanden ist.

b) durch den chromatischen $^{6}_{5}$ Akk. durch enharmonische Verwandlung und zwei gemeinschaftliche Töne:

150.


6. Verbindung eine halbe Stufe aufwärts.

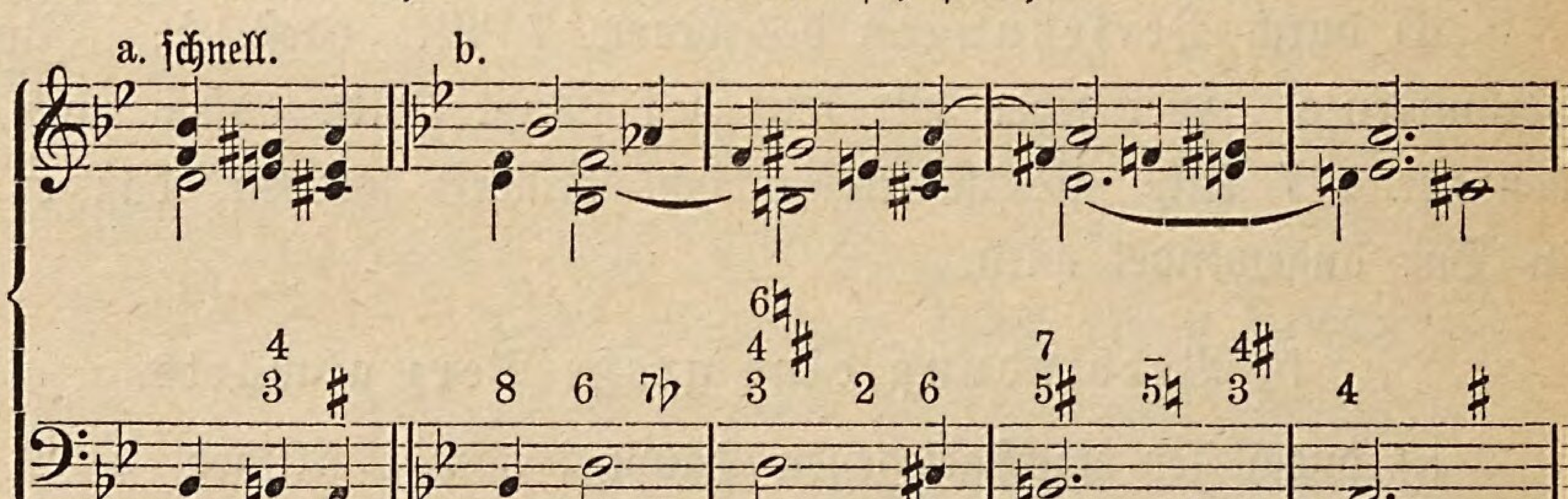
Auch hier ist ein gemeinschaftlicher Ton, weil wir ½ hinauf gehen. Von c dur nach des dur ist c die Terze des D.V.:

151.


Bei b durch den verm. Septakk. vorbereitet.

7. Verbindung eine halbe Stufe abwärts.

Von B dur nach A dur. Gemeinschaftlicher Ton?

152.


Wie ist hier bei b die Ausweichung?

B. Stufenverbindungen ohne vorhandene gemeinschaftliche Töne.

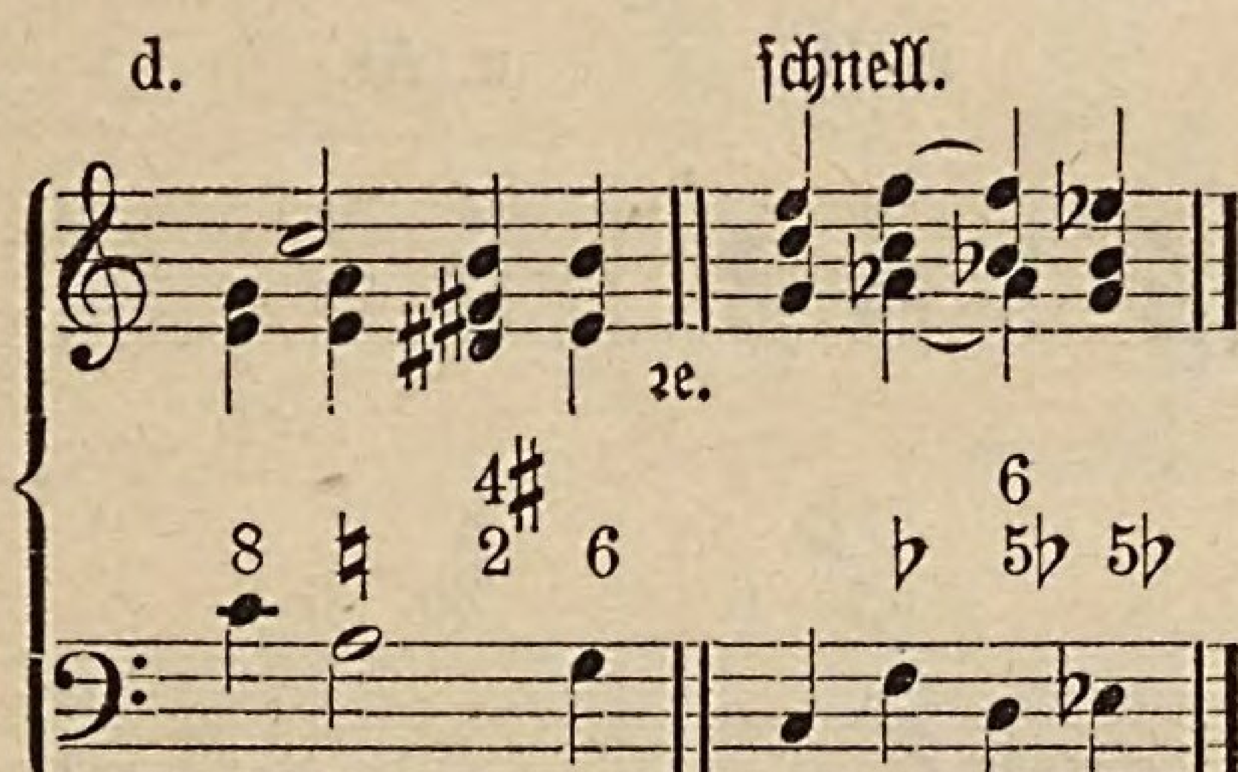
Solche Verbindungen sind diejenigen eine kleine und große Terz, und um eine kleine Quinte aufwärts, also z. B. von C dur nach Es dur oder e moll, von D dur nach As dur rc.

Ist kein gemeinschaftlicher Ton, nochmal sei es betont, zwischen der Tonart, welche man verläßt und dem Mittel, mit welchem man die andere Tonart verbindet, so wählt man einen

Vermittlungs-Akkord,
d. h. einen Akkord, in welchem ein gemeinschaftlicher Ton enthalten ist.
Solche Vermittlungsakkorde können sein:
die Paralleltonart oder auch der Unter-Dom.-Dreiklang in Dur oder Moll.

1. Verbindung der großen und kleinen Oberterz.
Mit C dur, Es dur und e moll.

153.

Bei b noch besser, weil durch f moll zwei gemeinschaftliche Töne gewonnen werden. Bei c das Verbindungsmittel chrom. $\frac{4}{3}$ Akk., zweimalige Verbindung, 7 Akk. abwärts, Kadenz vermittelst ltreig. $\frac{6}{5}$ Akk. Bei d Vrbdgsm. der Haupt 2 Akk.

2. Verbindung der kleinen Ober-Quinte.
Mit D dur, As dur, Vermittlungsakkord Unt.Dom.

154.


Bei a und b gemeinschaftlicher Ton be. Bei b chrom. $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{5}$ Akk. cis und des, enharm. Verwechslung und dadurch D.V. auf es. Vermttlgsakk. Unt.Dom.

§ 25. Die Enharmonik des verminderten Sept-Akkordes.

Man kann einen und denselben verm. 7 Akk. auf viererlei Weise darstellen, d. h. enharmonisch verwandeln:

155.



Durch die Enharmonik hat der $\frac{6}{5}$ Akk. bei b den verm. 7 Akk. auf ais,
" " " " " $\frac{4}{3}$ " " c " " " " " g,
" " " " " 2 " " d " " " " " e

zum Stammakkord, und somit kann man mit seiner Hilfe allein in viererlei Tonarten modulieren. Mit obigen also nach

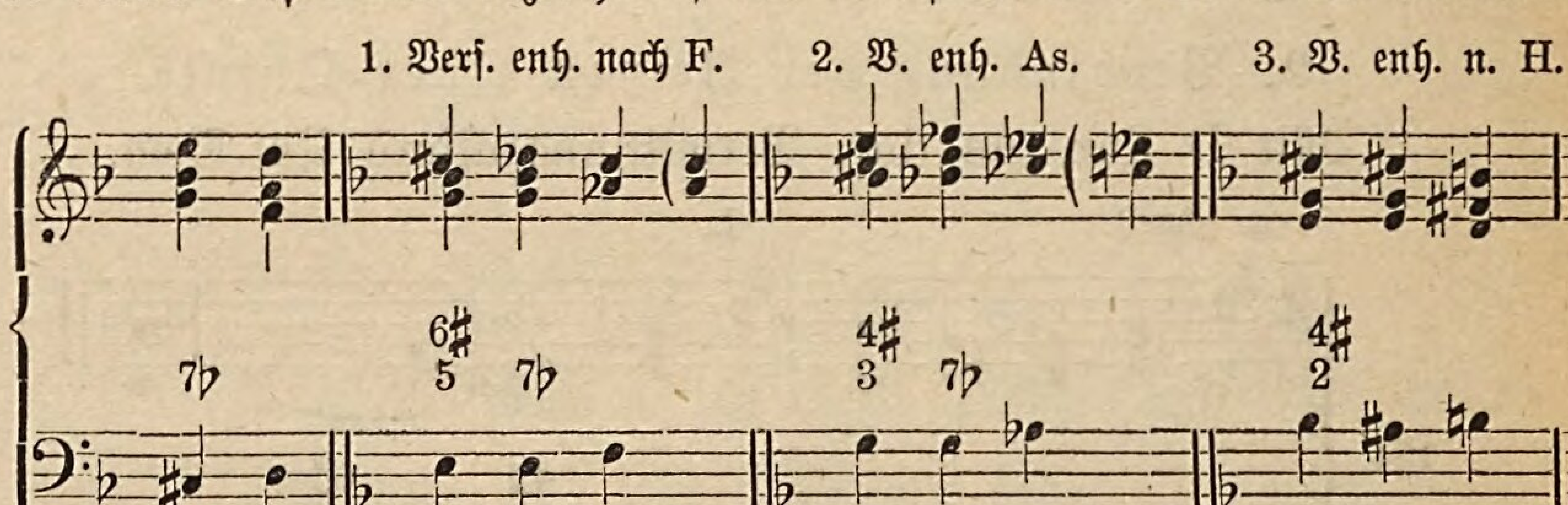
156.



also kleine Terzen abwärts, D, H, As oder Gis, F, sowie der Septakkord selbst klein terzenweise übereinandergebaut ist.

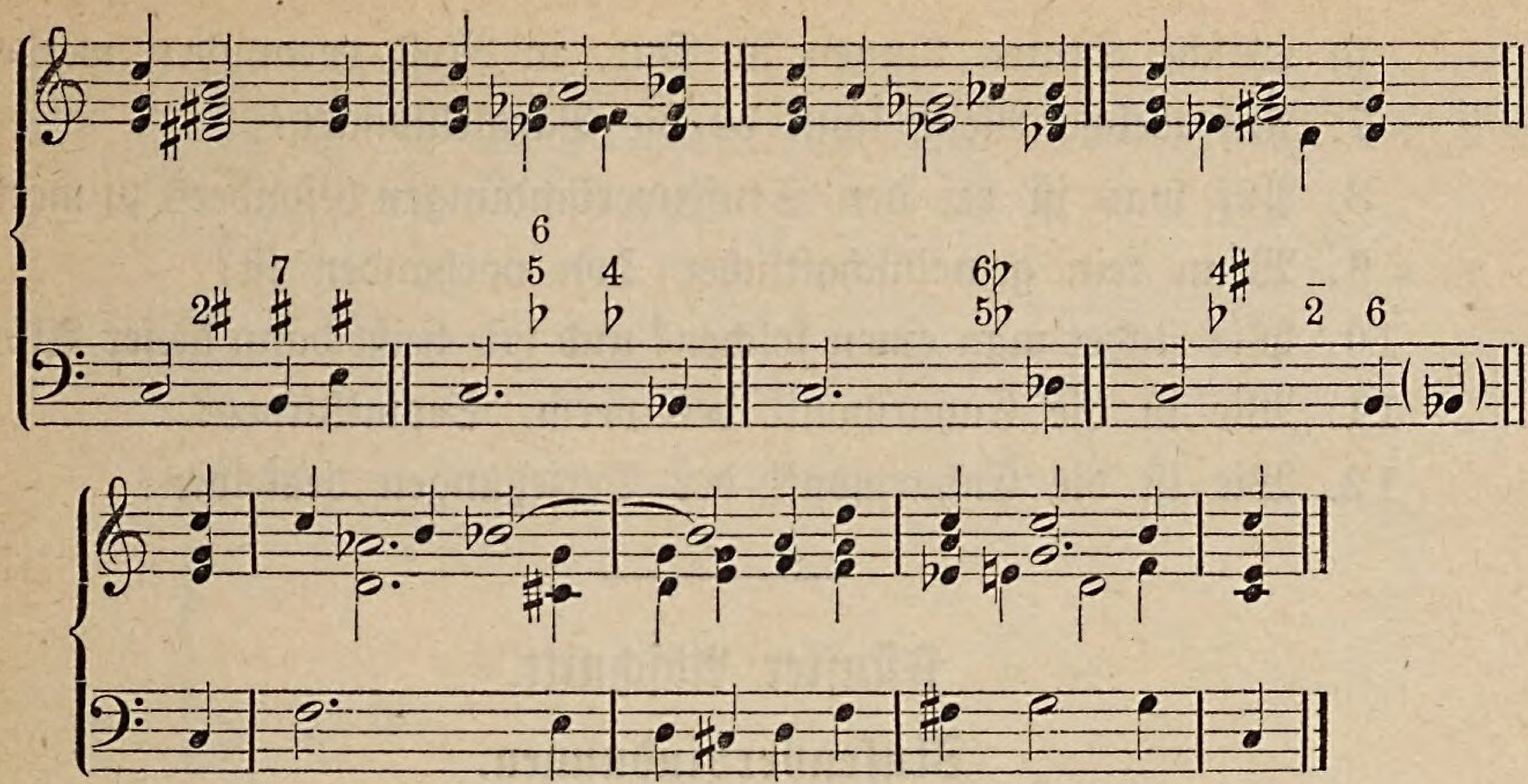
Man kann aber auch jede Versetzung desselben wieder als einen eigenen verm. Septakkord bezeichnen, und ebenfalls in 4 Tonarten kommen:

157.



Man sieht wie beweglich und geschmeidig und daher geschickt zu Modulationen er ist. Praktisch ist es meistens der verm. 7 Akk. auf derselben Stufe oder auf der Terz tiefer und auf der Unterdominante, welcher dann, je nachdem man ihn als 7 Akk. oder als eine Versetzung ansieht, in 4 Tonarten bringt; z. B.

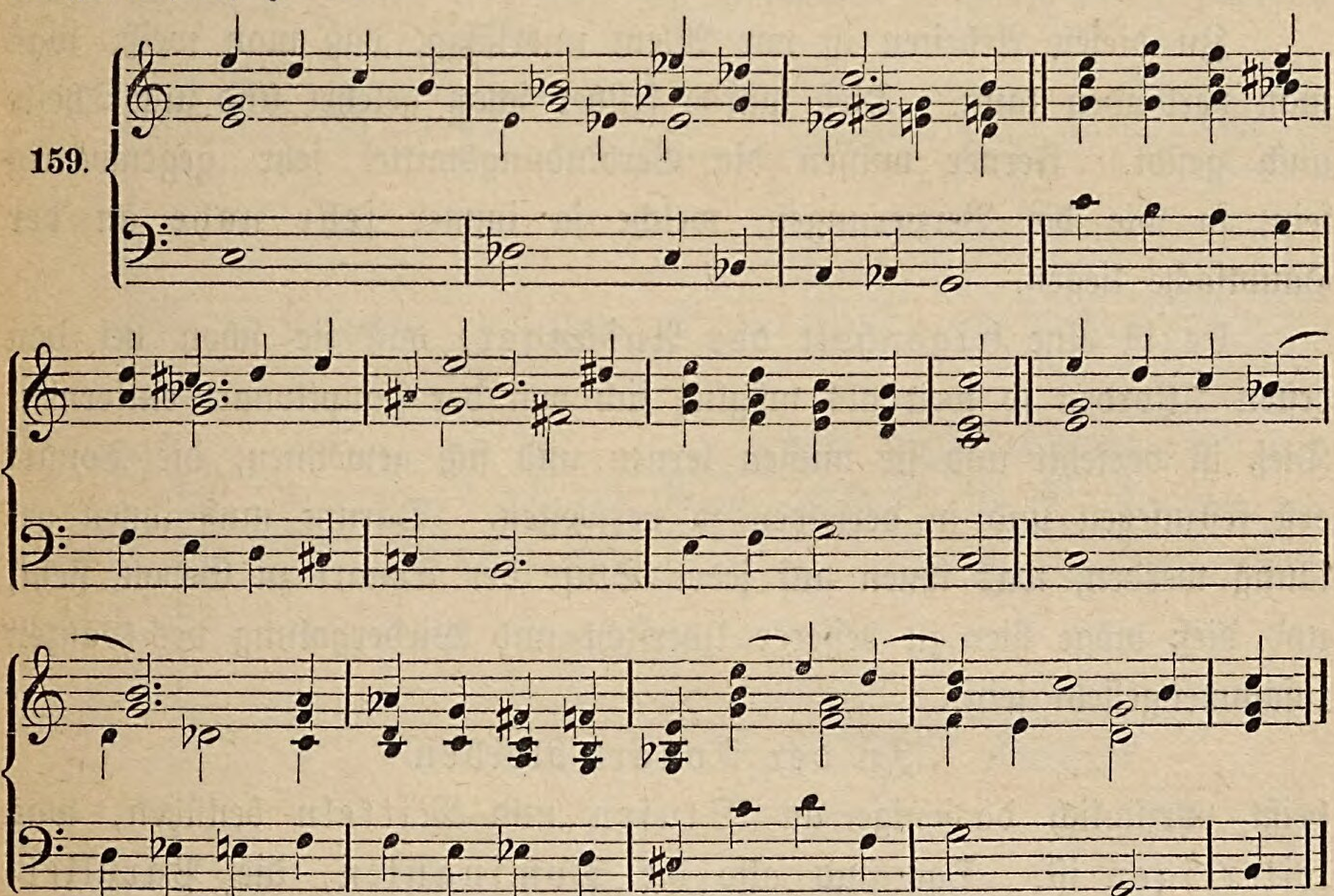
158.



Vor zu häufigem Gebrauche ist indessen zu warnen.

Gelegentliche Einmischung in einen Melodieengang kann recht interessant sein, z. B.

159.



Fragen zur Wiederholung.

1. Was versteht man unter Modulation?
2. Was ist eine Ausweichung, was Übergang?
3. Welche Verbindungs-Mittel gibt es?
4. Was rechnen wir zu den Verzierungen?
5. Was wollen wir uns bei den Stufenverbindungen in Bezug auf den leitereigenen Septakkord vornehmen?

6. Welche Stufen können in Dur, in Moll verbunden werden?
7. Auf welche Weise kann es die Paralelltonart?
8. Auf was ist bei den Stufenverbindungen besonders zu merken?
9. Wenn kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden ist?
10. Wie findet man einen solchen? und wie heißt dann dieser Akkord?
11. Wie ist die Enharmonik des verm. Septakkordes?
12. Wie ist die Enharmonik der Versetzungen desselben?

Fünfter Abschnitt.

Stufenverbindungen,

unter Anwendung aller bisher gelehrten Mittel und Verzierungen, als selbstständige Übungen und Arbeiten des Schülers.

Zu diesen Arbeiten ist vor Allem unerläßig, daß man weiß, was man verbinden kann. Dieß wurde früher schon gelehrt und zum Theile auch geübt. Ferner müssen die Verbindungsmittel sehr gegenwärtig sein, so wie die Verzierungen, welche ja immer sehr nahe an der Hauptsache liegen.

Es ist eine Eigenheit der Anfänger, daß sie schon bei den ersten Akkorden so weit als möglich sich von der Haupttonart entfernen. Dieß ist verfehlt und sie müssen lernen und sich gewöhnen, die Tonart erst festzusetzen und in derselben zu verweilen. Darum muß ihnen geläufig werden, was ihnen auf jeder Stufe der Tonart zu Gebote steht, und dieß möge hier zu besserer Übersicht und Wiederholung des Ganzen zusammengestellt sein.

In der Tonart bleiben

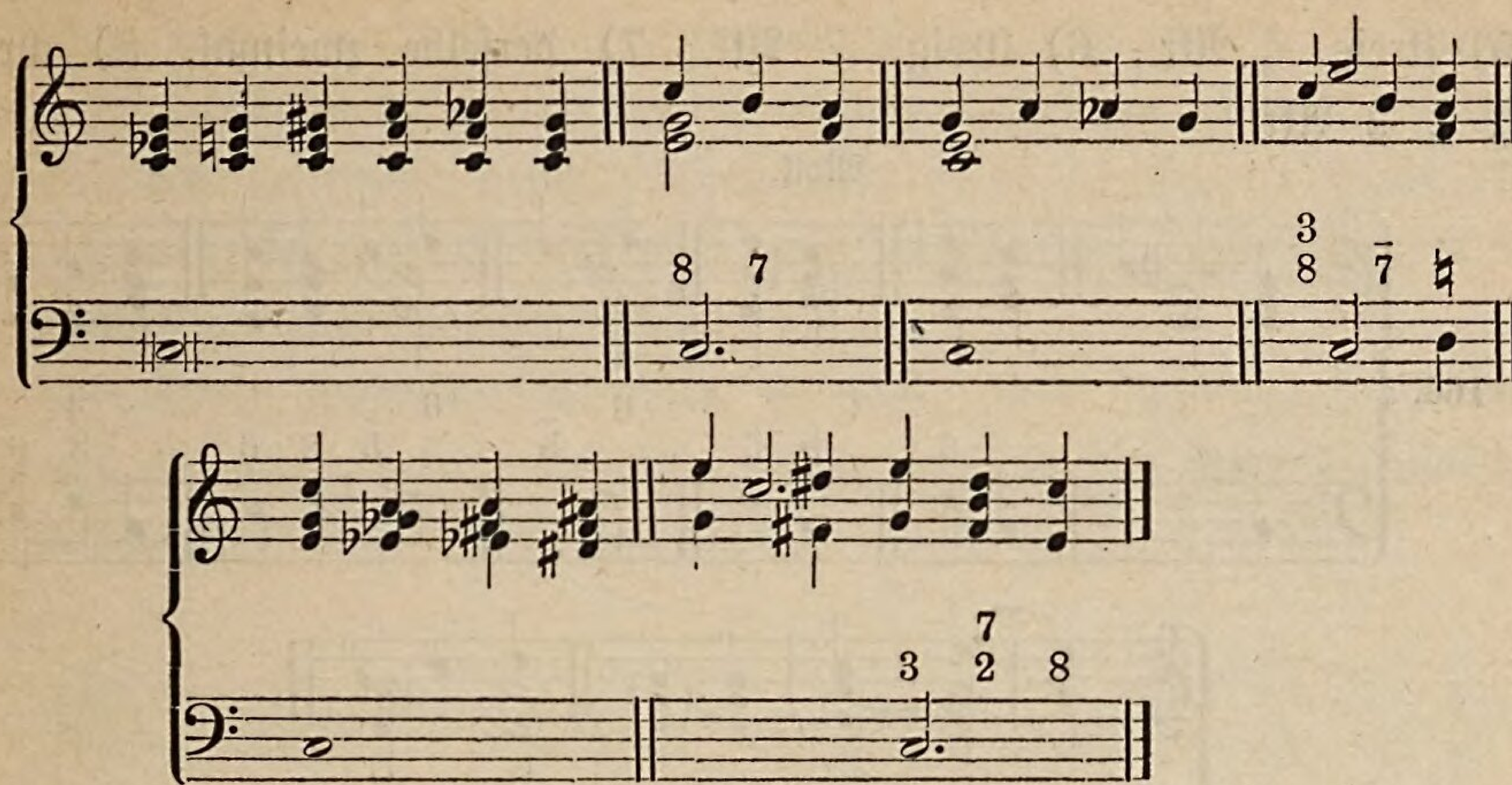
heißt vorzüglich dasjenige an Stufen und Mitteln benützen, was leitereigen ist. Das sind also die Dominanten, die Paralleltonart, dann als Nächstes die zweite Stufe und die dritte mit Vorsicht.

Als Verzierungen haben wir die Verzögerungen, Vorausnahmen, dann die Durchgangstöne, oder noch näher den $\frac{5}{4}$, 9, $\frac{9}{4}$ Akkord, dann die leitereigenen Septakkorde kennen gelernt.

Auf der ersten Stufe

steht: 1) der Dur- und Moll-Dreiklang und der überm., 2) der $\frac{6}{4}$ Akk. Dur und Moll, 3) der 6 Akk., 4) der leitereigene 7 Akk., 5) der chrom. $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2 Akk., 6) der große Septimenakk.

160.



161.



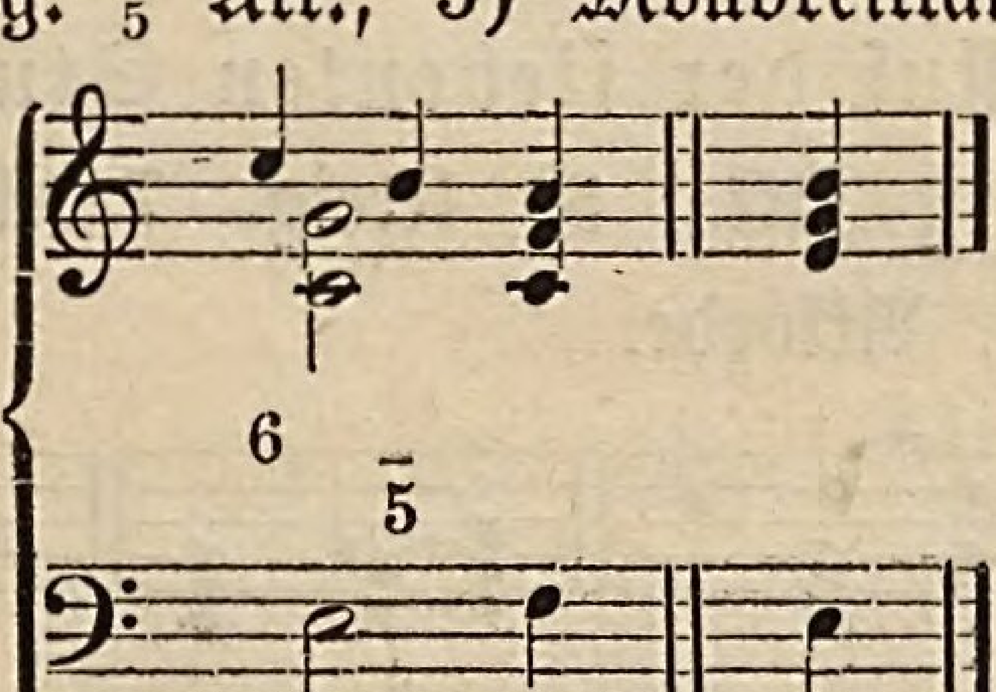
Auf der zweiten Stufe:

1) Moll- und verm. Dreikl., 2) ltreig. Septakk. Dur und Moll, 3) 6 Akk., 4) Haupt $\frac{4}{3}$ Akk., 5) $\frac{6}{4}$ Akk., 6) Non-Akk., 7) ltreig. 7 Akk. zweimal.

Auf der dritten Stufe.

1) der 6 Akk., 2) ltreig. $\frac{6}{5}$ Akk., 3) Molldreiklang.

162.



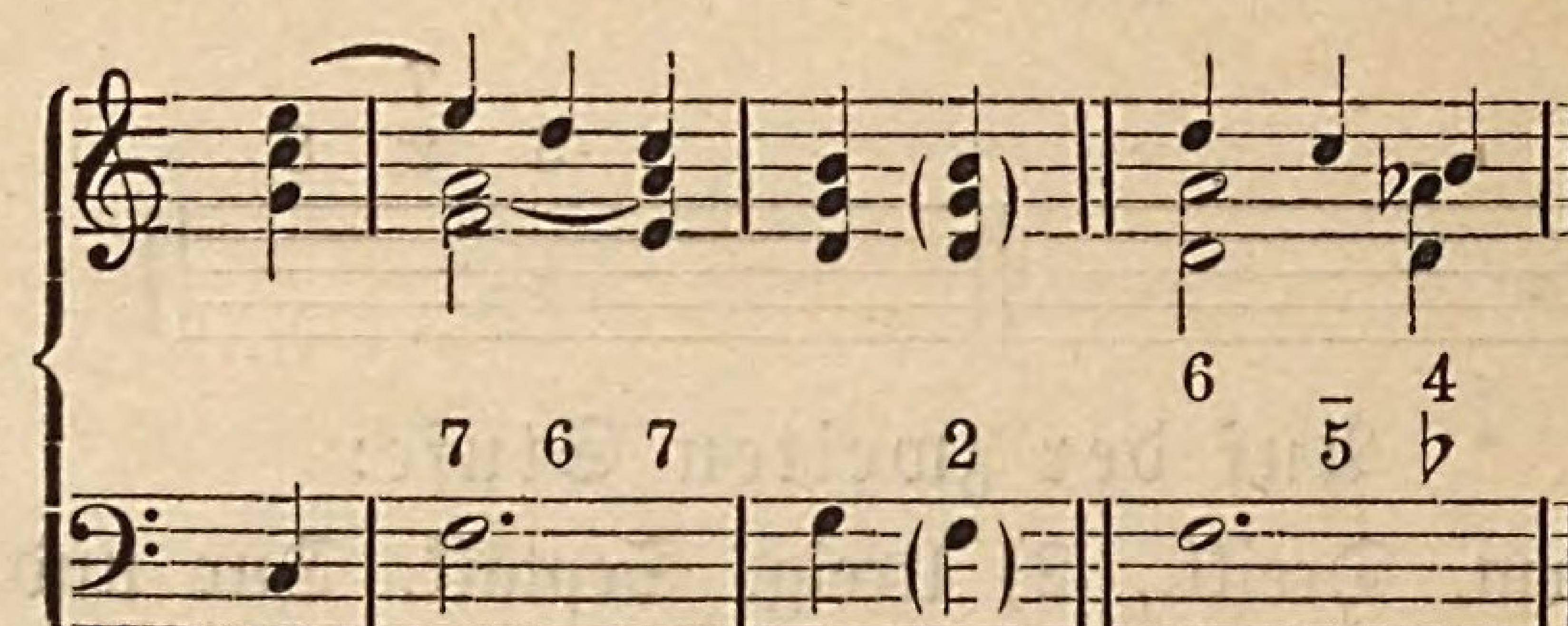
Auf der vierten Stufe:

1) Dur- und Moll-Dreiklang, 2) 6 Akk., 3) ltreig. $\frac{6}{5}$, 4) Haupt- 2 Akk.,

5) ltreig. $^{4}_{3}$ Akk., 6) ltreig. 7 Akk., 7) derselbe zweimal, 8) chrom. $^{4}_{3}$, $^{6}_{5}$, 2 Akk.

Moll.

163. 



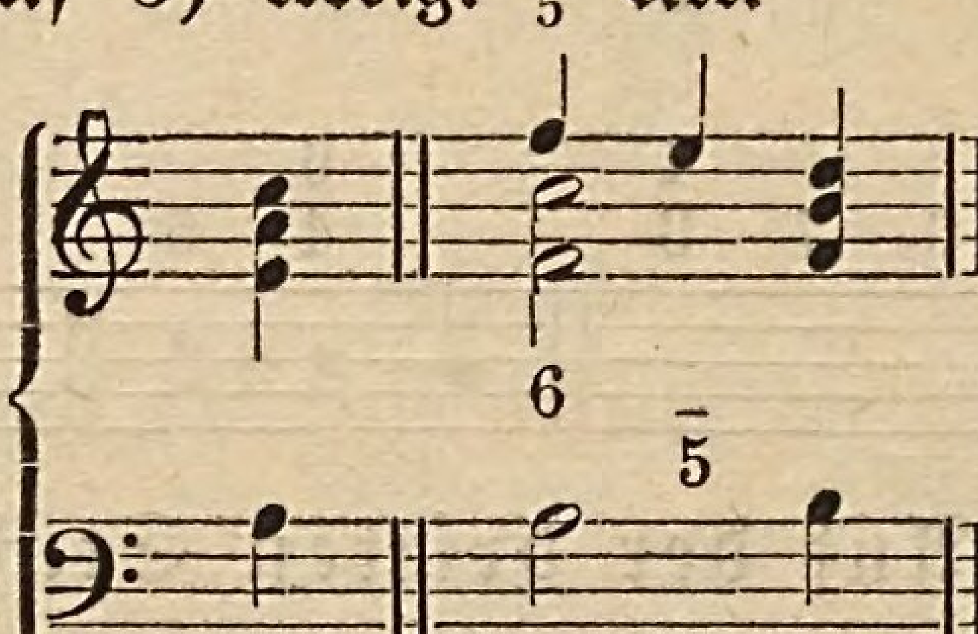
Auf der fünften Stufe.

1) Ob.Dom.Drklg., 2) D.V., 3) 6 Akk., 4) ltreig. $^{6}_{5}$ Akk., 5) chr. $^{4}_{3}$, 6) $^{6}_{4}$ Akk.

164. 

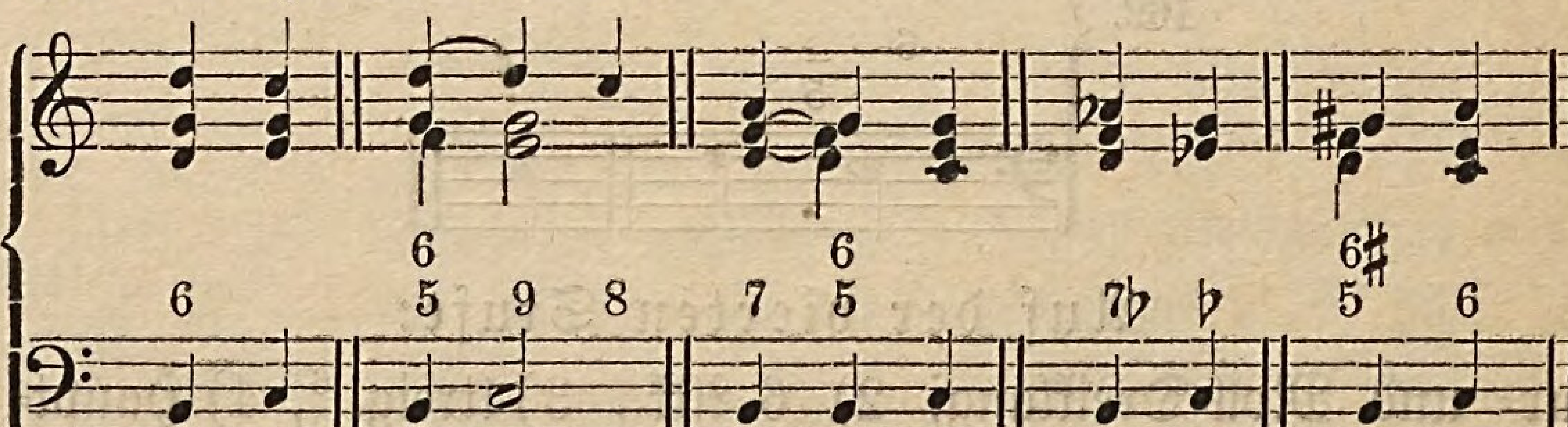
Auf der sechsten Stufe

1) Molldrklg., 2) 6 Akk., 3) ltreig. $^{6}_{5}$ Akk.

165. 

Auf der siebenten Stufe

1) 6 Akk., 2) Haupt $^{6}_{5}$ Akk., 3) ltreig. 7 Akk., 4) in Moll verm. 7 Akk. und die chrom. Akkorde.

166. 

Hier haben wir also in der Hauptsache das Material zu den leitereigenen Verbindungen, um *in der Tonart* bleiben zu können. Dazu kommen noch die früher geübten Sequenzen, *aber dieselben nicht zu lange fortgesetzt, kleine Reihen* von 6 Akkorden, dann leitereigene Durchgangstöne und Verzögerungen.

Die hierin folgenden Übungen brauchen nicht lange zu sein, im Gegenteil ist Kürze besser, und wir wollen deshalb die Kadenz wählen, um vorstehendes Material zu verwenden. Hier einige Beispiele.

167.



Bei diesen Arbeiten soll nun alles das lebendig, d. h. *praktisch* werden, was bisher gelehrt und gelernt worden ist. Daher wird es

notwendig sein, sich alles zurückzurufen, was z. B. über die 7 Akkorde gesagt ist.

Ganz besonders aber empfiehlt sich:

1) das zwei-, ja noch mehrmalige Verbinden einer und derselben Stufe durch verschiedene Mittel und dieses wollen wir auch für die künftigen Arbeiten ja nicht vergessen. Im vorstehenden 167, 3, ist z. B. die Tonika dreimal, durch den Haupt- $\frac{4}{3}$, a, durch den ltreig. $\frac{4}{3}$, b. und nochmal durch den Haupt- $\frac{1}{3}$ Akkord verbunden,

2) das Wechseln der Lage des Dreiklanges bei wiederholter Verbindung.

A. Die Form in Dur.

Da wir nunmehr übergehen zu den tonischen Verbindungen der Stufen in einem etwas längeren, zusammenhängenden Tonsatze, so darf nicht übersehen werden, daß dies in einem gewissen Rahmen, in einer bestimmten Form geschehen soll. Diese Form in der Dur-Tonart spricht sich im Ganzen aus:

Tonika — Ober-Dominante — Tonika.

Sie zerfällt also in drei Teile. Der erste Teil gehört der Tonika und denjenigen Stufen, welche ihrer Tonart angehören. Der zweite Teil hat die Tonart der Ober-Dominante zu ihrem Inhalt und diejenigen Stufen, welche in ihrer Tonart enthalten sind. Der dritte Teil gehört wieder der Tonart der Tonika mit ihren Stufen. Einen jeden dieser Teile aber werden wir durch die Modulation verbinden, und dadurch kommen wir dazu, was man

bleibende Modulation

im Gegensatze zur vorübergehenden nennt und wie wir sie bisher als Ausweichung kennen gelernt haben. Wir haben es also beim Aneinanderfügen der drei Teile mit Übergängen zu thun.

Nun setzen wir den Inhalt eines jeden Teiles auf folgende Weise fest:

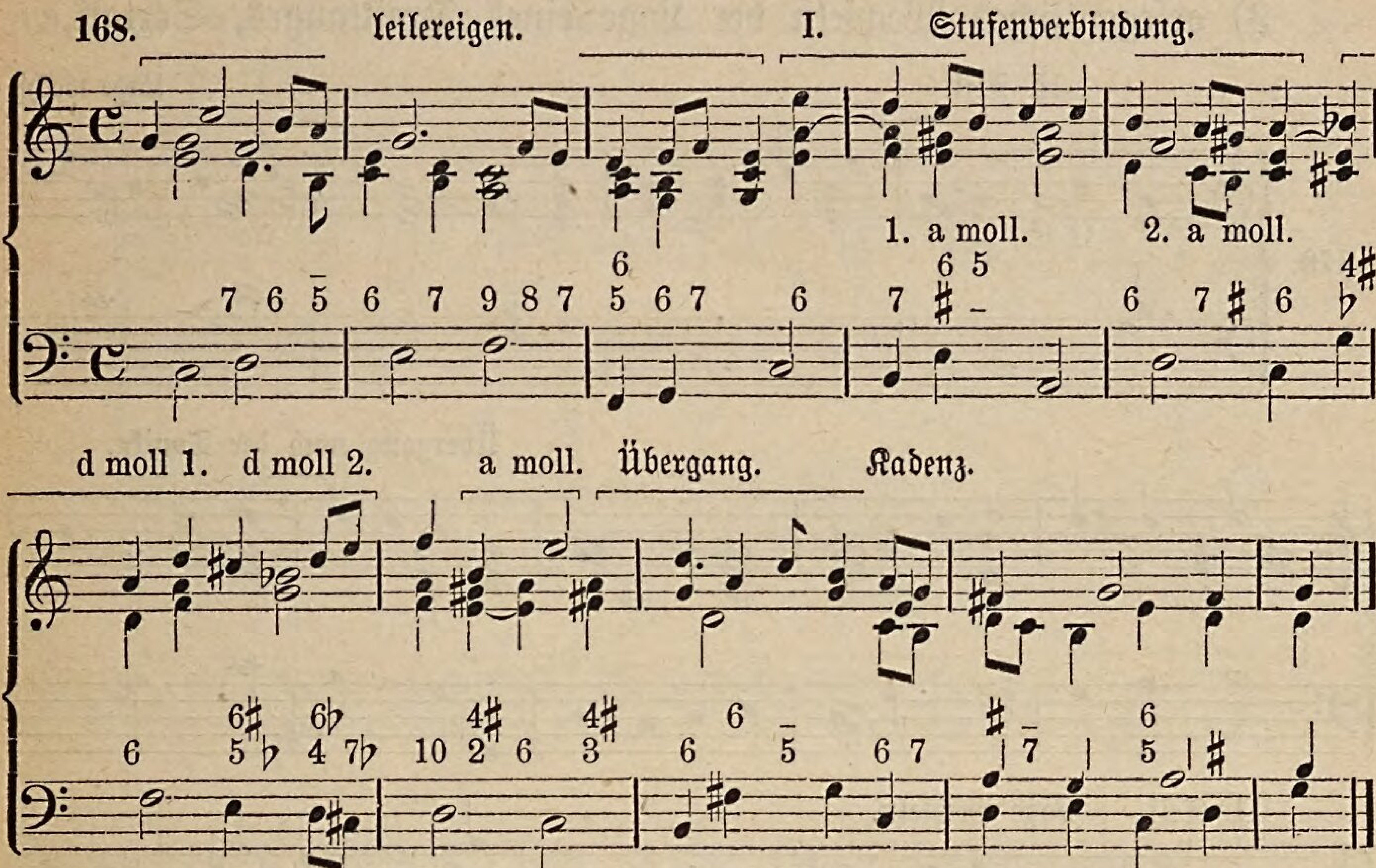
In der Dur-Tonart: I. Teil:

1) Kurzes Verbleiben in der Haupttonart durch leitereigene Verbindungen; dann

2) Ausweichungen in die der Tonart gehörigen Stufen. Wenn deren zwei, jede zweimal verbunden werden, genügt es. Hieran reiht sich der Übergang in die Tonart der Ober-Dominante, welchen

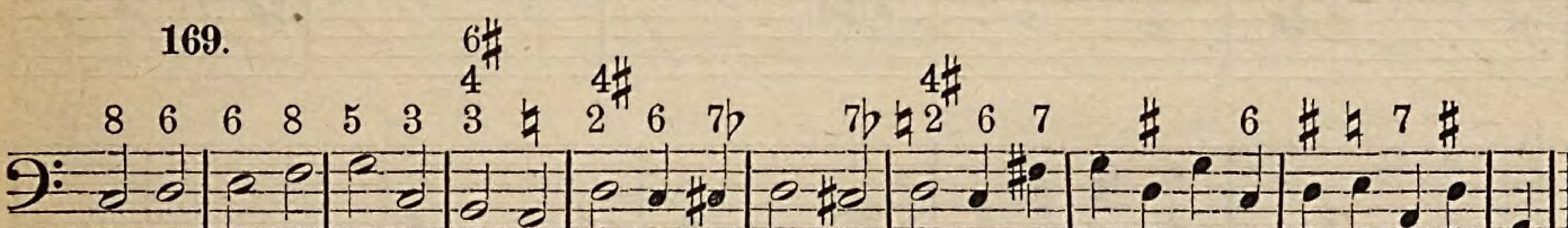
wir mit einer kurzen Kadenz abschließen. Hieraus also soll unser erster Teil bestehen, und hiefür nun ein Beispiel.

168.



Sehen wir uns nun die harmonische Grundlage dieses ersten Teiles an, so erscheint folgendes einfache Skelett:

169.



Alles, was um diese Grundlage sich herumrankt, ist Verzierung, also Durchgänge und Verzögerungen.

II. Teil.

Es ist sehr gut, wenn im zweiten Teile dieselbe harmonische Ordnung, wenigstens am Anfange dieser Übungen eingehalten wird, also wie im ersten Teil 1) Festsetzen der Tonart in der Ober-Dominante, 2) dann Verbindungen derjenigen Stufen, welche in der Tonart der Ober-Dom. liegen, 3) Kadenz in der Ober-Dom., 4) Übergang in die Tonika.

III. Teil.

Verbindungen der Stufen in der Tonika. Hiefür folgendes Beispiel, angeknüpft an den vorigen I. Teil.

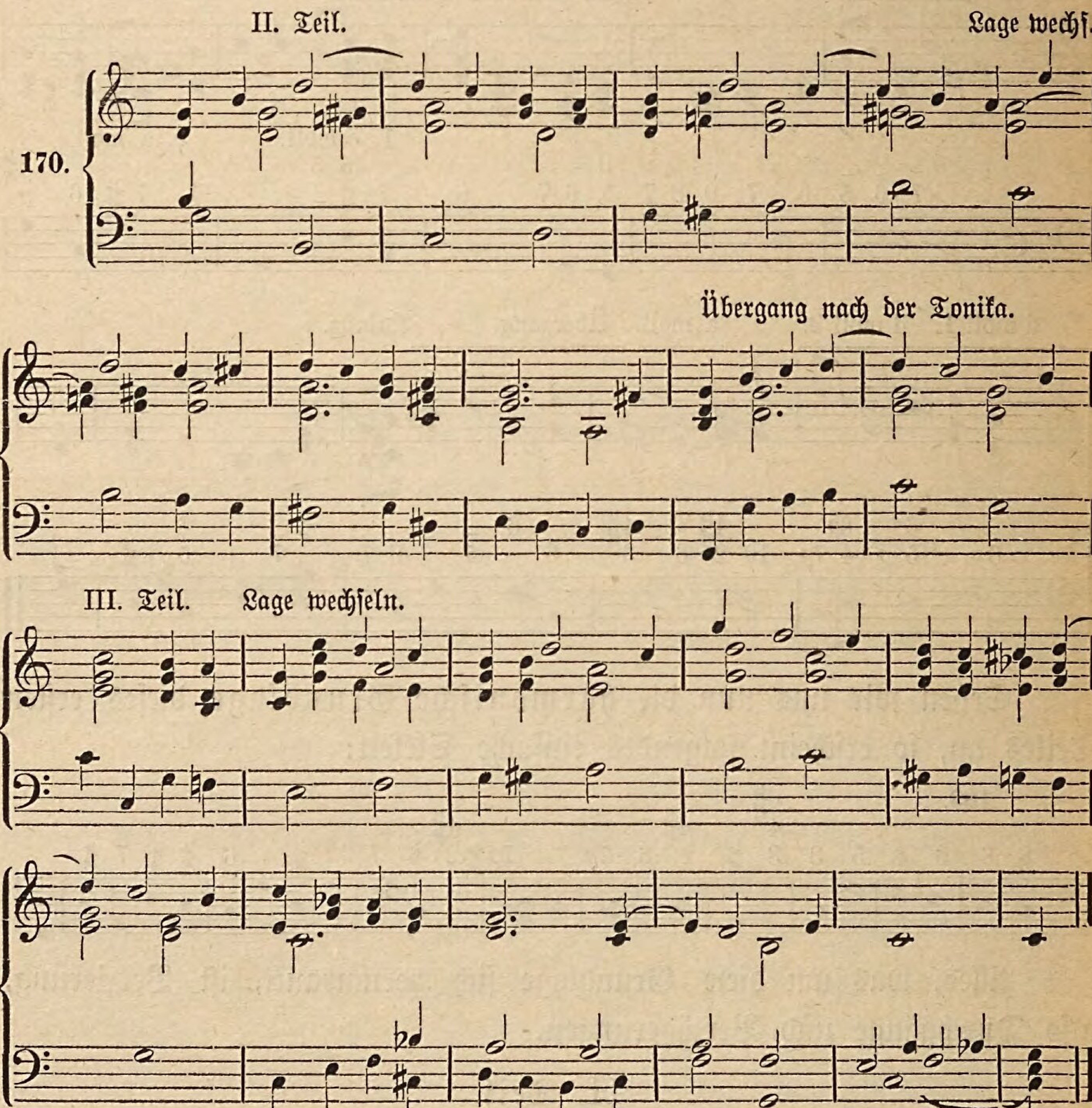
Hier sei nochmal hingewiesen auf die Vorteile:

1) mehrfache Verbindung einer und derselben Stufe,

2) öfteres Berühren der Tonika (im II. Teile ist die Tonart der Ober-Dom. Tonika),

3) gelegentliches Wechseln der Lage eines Dreiklanges, Sextakk.

170.



B. Die Form in Moll.

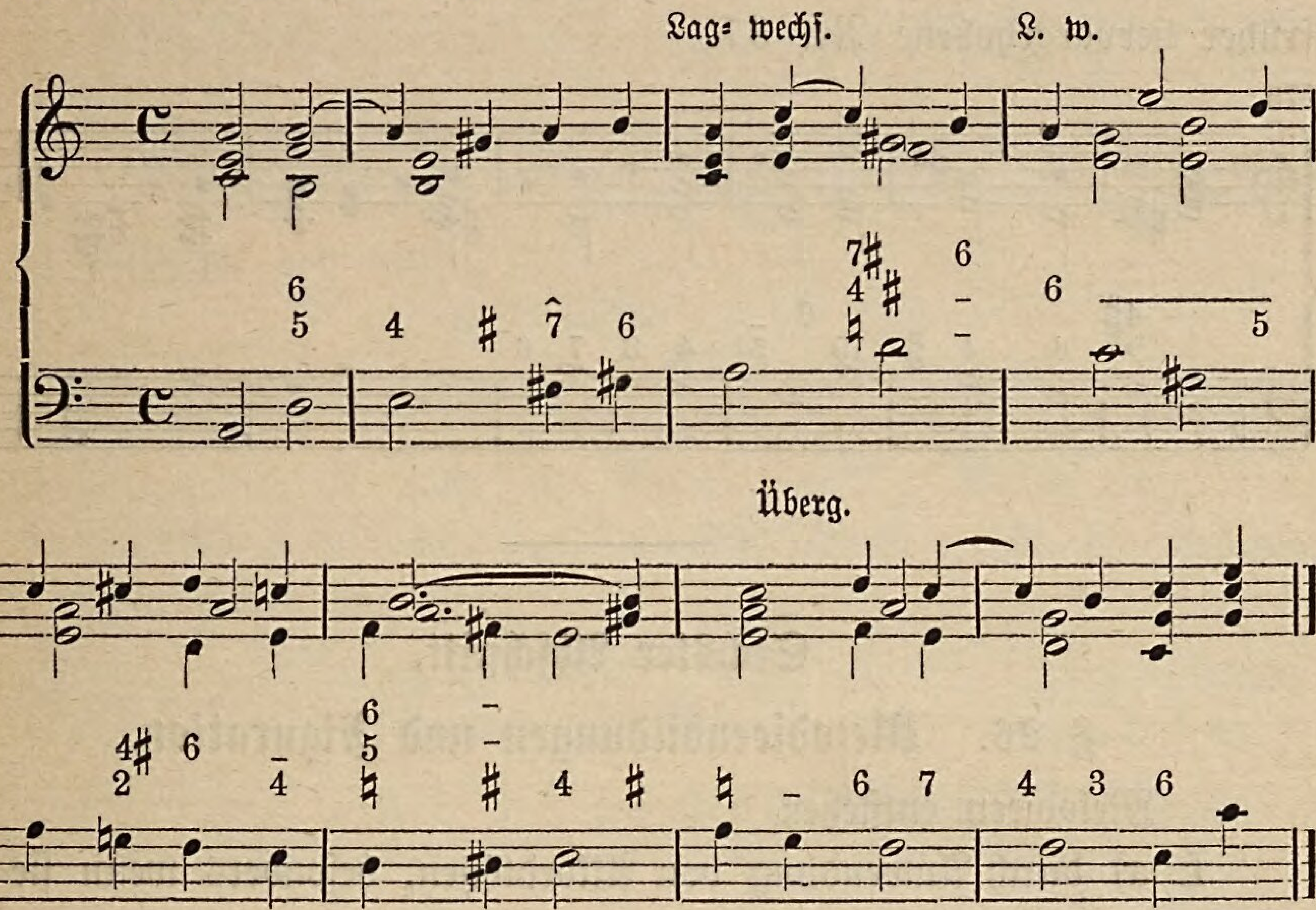
Das besonders Charakteristische dieser Tonart liegt in der vierten Mollstufe. Auf dieser erscheint auch hauptsächlich der $\frac{4}{3}$ Akkord vom verm. Septakk. Die Verbindungsmittel sind, wie in Dur, die Hauptversetzungen und diejenigen der ltreig. Septakk., namentlich der $\frac{4}{3}$ Akk. auf der vierten Stufe, zur Kadenz der ltreig. $\frac{6}{5}$ auf der vierten Stufe.

Die harmonische Anordnung des I. Teiles ist wie in Dur; aber die Verbindung der zweiten Stufe bleibt, als Tonart, ausgeschlossen, weil sie vermindert erscheint. Es bleiben also nur die 4., 5. und 6. Stufe zu verbinden.

Der I. Teil

bewegt sich also in der Tonika, verbindet vorstehende 4., 5. und 6. Stufen, und moduliert nach der Kadenz nicht in die Ober-Dominante, sondern in die Paralelltonart.

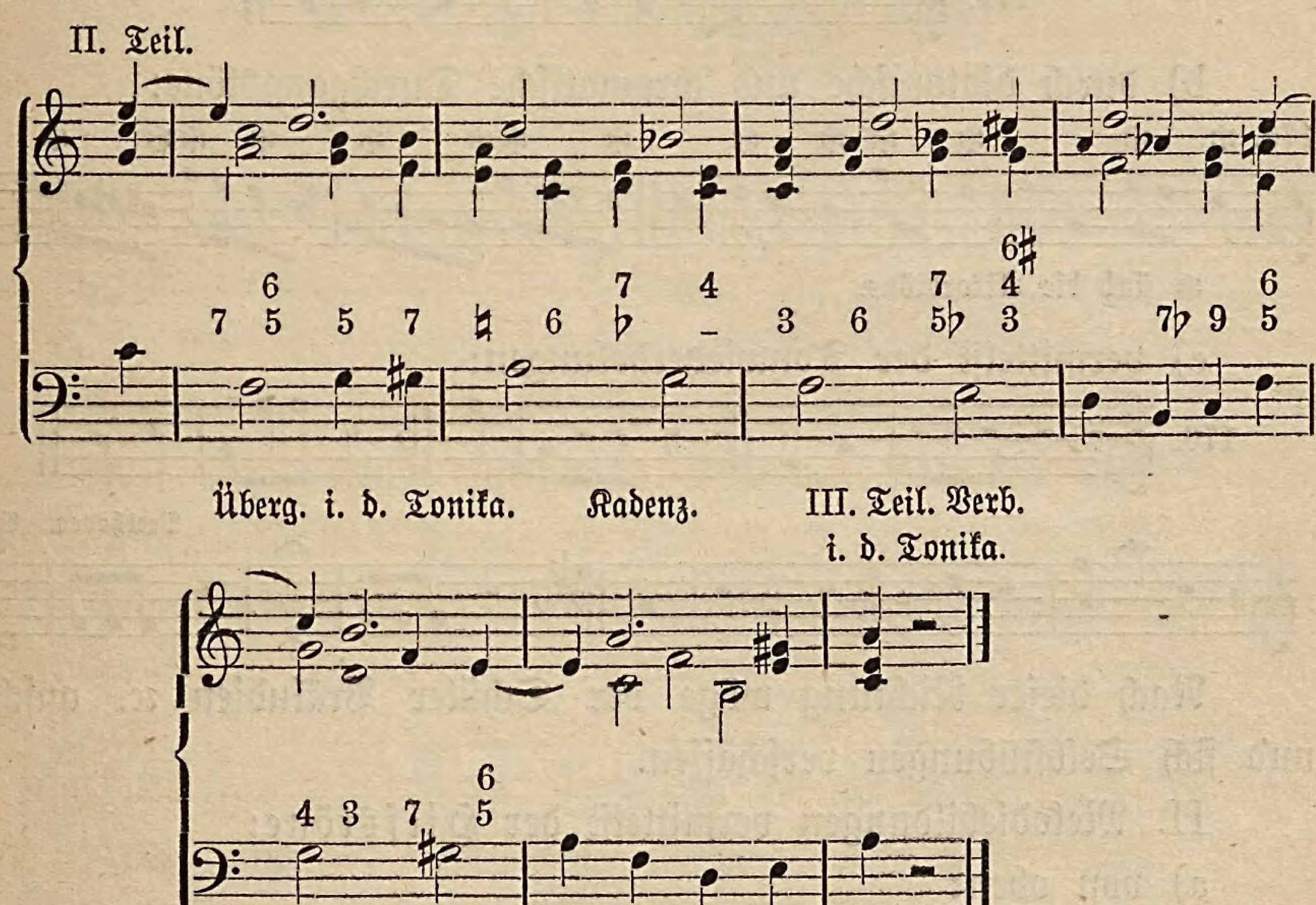
171.



Der II. Teil

bewegt sich also z. B. in a moll in der Paralelltonart C dur.

172.

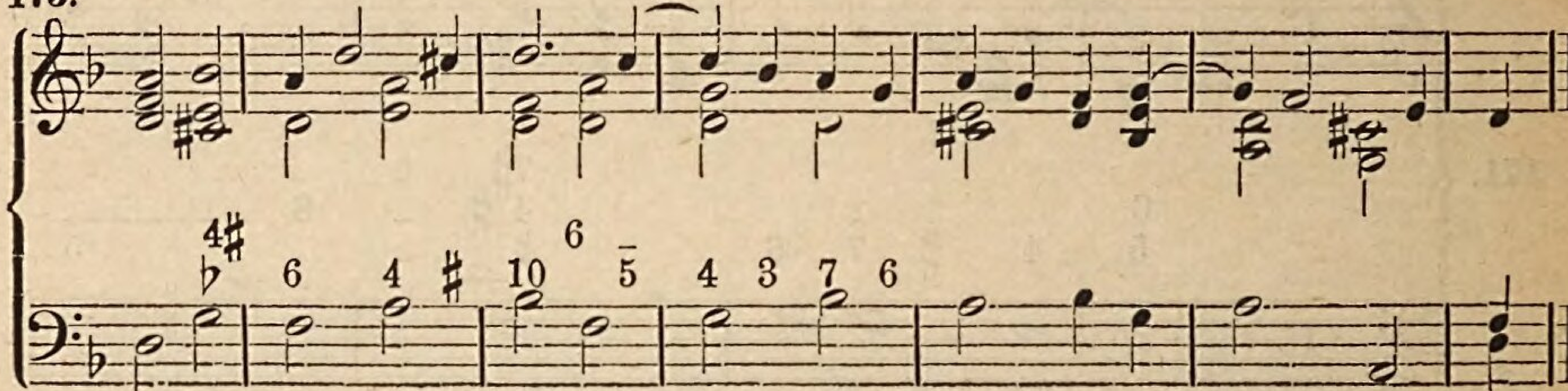


Nach der Kadenz kommt der Übergang in den

III. Teil
mit Verbindungen in der Haupttonart.

In der Molltonart ist der Trugschluß an seinem eigentlichen Platze und zwar hauptsächlich von der fünften Stufe aus, sowie auch das früher hervorgehobene Nr. 37.

173.



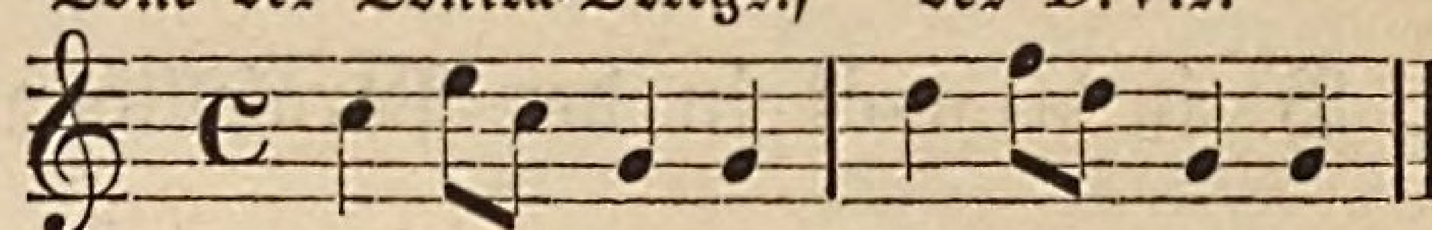
Sechster Abschnitt.

§ 26. Melodieenbildungen und Figuration.

Melodieen entstehen

I. a) durch Anwendung von Akkordtönen, besonders wenn sie noch rhythmisch belebt werden, z. B.

Töne des Tonika-Drklgs., des D.V.s.

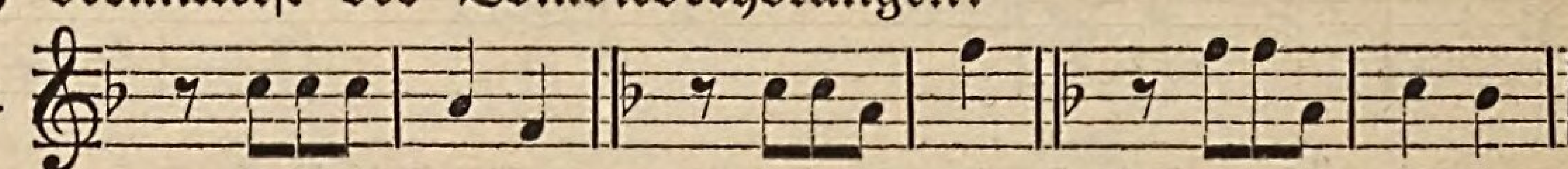
174. 

b) durch diatonische und chromatische Durchgangstöne:

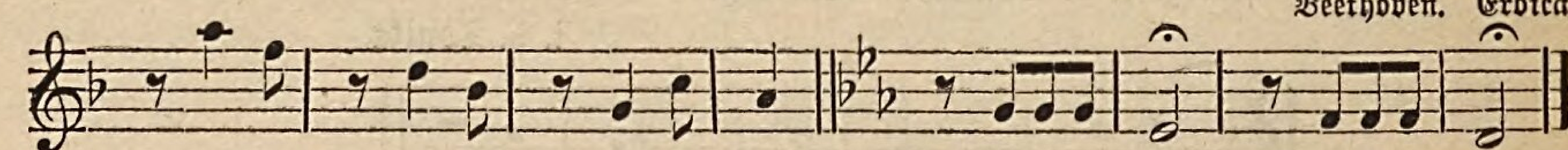
175. 

* sind die Akkordtöne.

c) vermittelst der Tonwiederholungen:

176. 

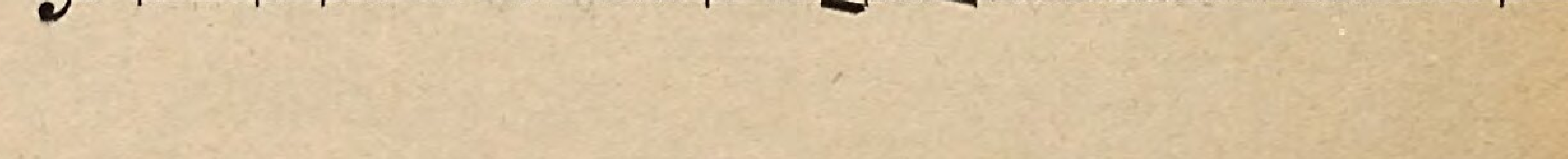
Beethoven. Eroica.

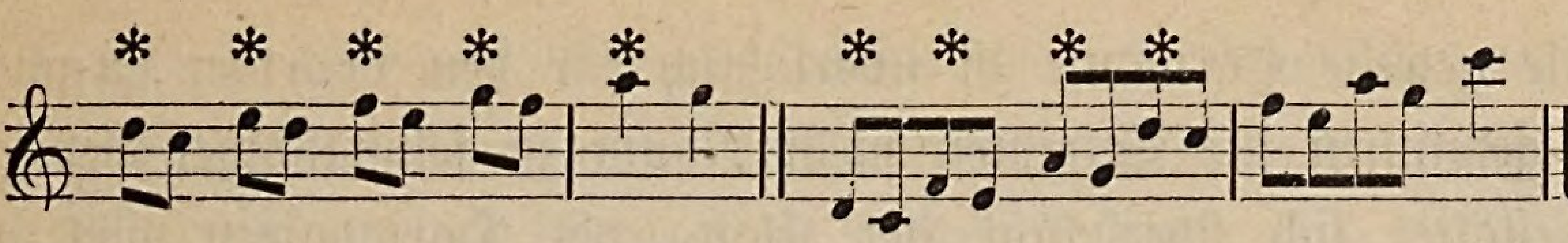


Nach dieser Richtung möge der Schüler Präludien ꝛc. anschauen nud sich Selbstübungen verschaffen.

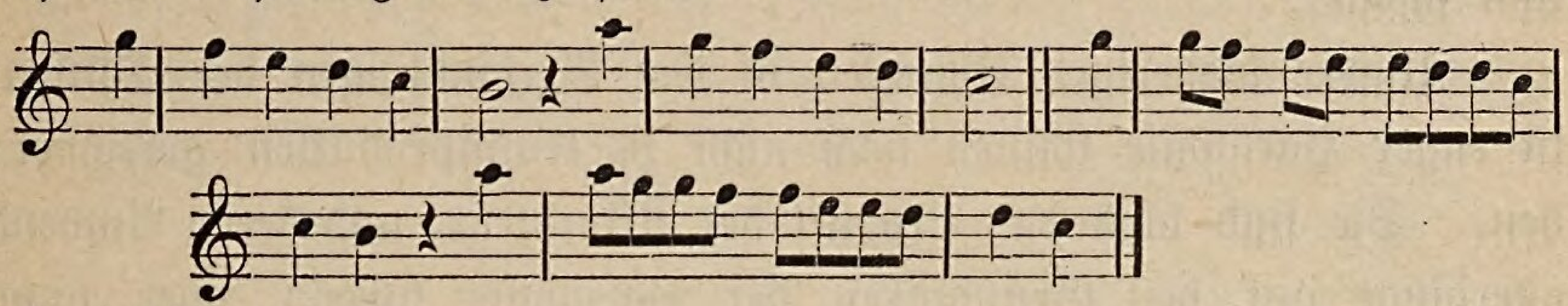
II. Melodiebildungen vermittelst der Hilfstöne:

a) von oben:

177. 



b) Wiederholung der Hilfstöne von oben:

178. 

c) Hilfstöne von unten:

179. 

d) Hilfstöne von oben und unten, durch welche die verschiedensten Figurationen entstehen:

180. 

e) chromatische Ausfüllungen oder Hilfstöne von unten:

181. 

§ 27. Geteilte Harmonie.

Im Gegensatze zur geteilten steht die enge Harmonie. Alle unsere bisherigen Beispiele und Übungen stehen in der engen Harmonie, d. h. bei diesen stehen die Harmonietöne so enge als möglich beisammen, die Harmonietöne liegen vom Sopran abwärts stimmenweise an einander. Die geteilte Harmonie stellt die Stimmen weiter auseinander, und vollzieht dieß an der Alt- und Tenorstimme. Was in der engen Harmonie der Alt hat, bekommt in der weiten der Tenor; z. B.

182. 

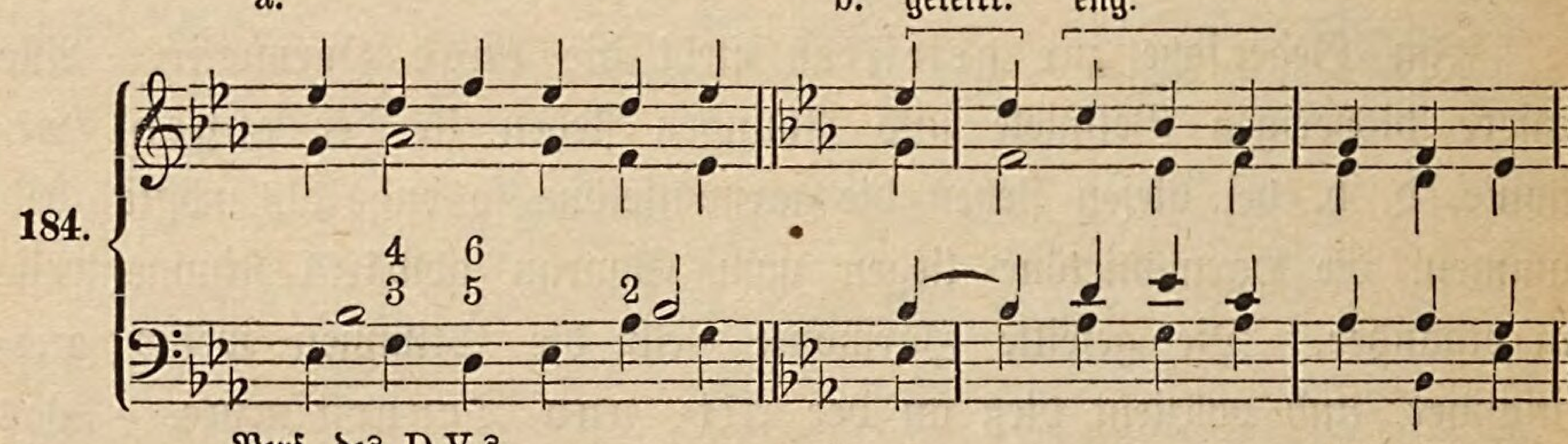
Die geteilte Harmonie ist unerläßlich für den rechten Organisten. Einmal gewinnen die Stimmen mehr Raum zu selbständiger Bewegung, dann gestaltet sich überhaupt der Klang der Harmonieen viel voller und schöner.

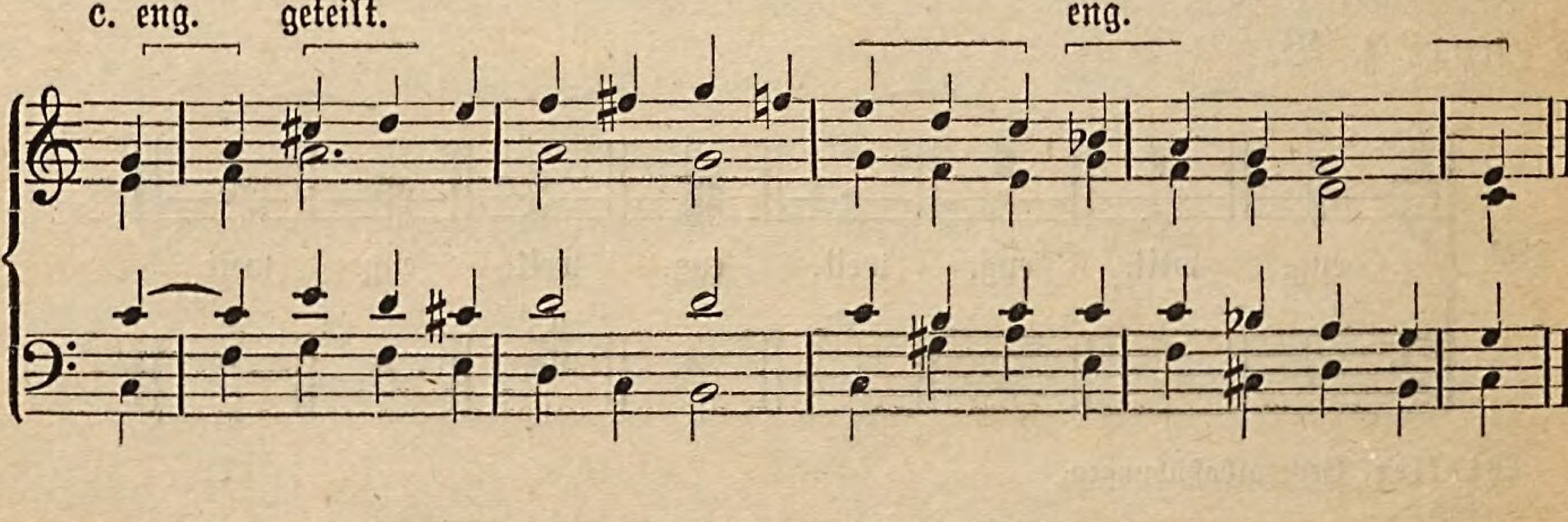
Unsere bisherigen Übungen in den Verbindungen der Stufen und in enger Harmonie können noch nicht zu Kunstprodukten gerechnet werden. Sie sind blos das Produkt der Akkordlehre und deren Anwendung, allerdings auf den Grundsätzen der Harmonie fußend, aber immerhin steif und unbehilflich, weil der eigentliche Gedanke, die Seele beengt ist durch die Beschränktheit in ihrem Stimmenleben. Dieses Leben gibt aber die geteilte Harmonie. Darum sollte schon sehr frühe, bei talentierteren Schülern wenigstens, den Tenor auch in enger Harmonie mit der linken Hand zu spielen angefangen werden. Es ist dies eine sehr gute Vorübung.

Die geteilte Harmonie ist aber unerläßlich in Sätzen für Singstimmen, und die menschliche Stimme gibt in ihrer gewöhnlichen Höhe und Tiefe die Norm für den Umfang jeder Stimme in der geteilten Harmonie. Dieser Umfang kann für gewöhnlich angenommen werden:

183.


In Beziehung auf die Orgel sind diese Grenzen natürlich nicht gezogen. Nachstehende Übungen sind in Hinsicht auf Teilung von Nutzen.

184.




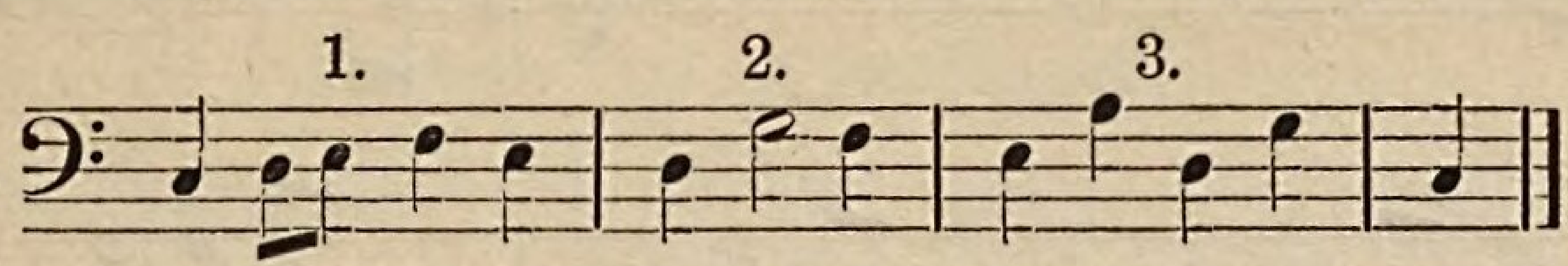
Enge und geteilte Harmonie müssen aber oft schnell gewechselt werden, wie obige Beispiele b und namentlich c zeigen; es kommt hiebei hauptsächlich auf den Umfang der Tenorstimme an. Der fleißig Lernende wird hieran genug lernen können, wenn er Sätze für Singstimmen ansieht und studiert und den Umfang, welcher den Singstimmen gegeben ist, nicht vergißt.

Siebenter Abschnitt.

§ 28. Die Nachahmung (Imitation).

Unter Nachahmung versteht man die Wiederholung eines, in einer Stimme schon gehörten Gedankens in einer anderen Stimme. Eine Stimme ahmt also die andere nach, indem sie denselben Gedanken wiedergibt. Hieran kann sich jede der vier Stimmen beteiligen.

Folgender Satz, welchen die Baßstimme ausspricht,

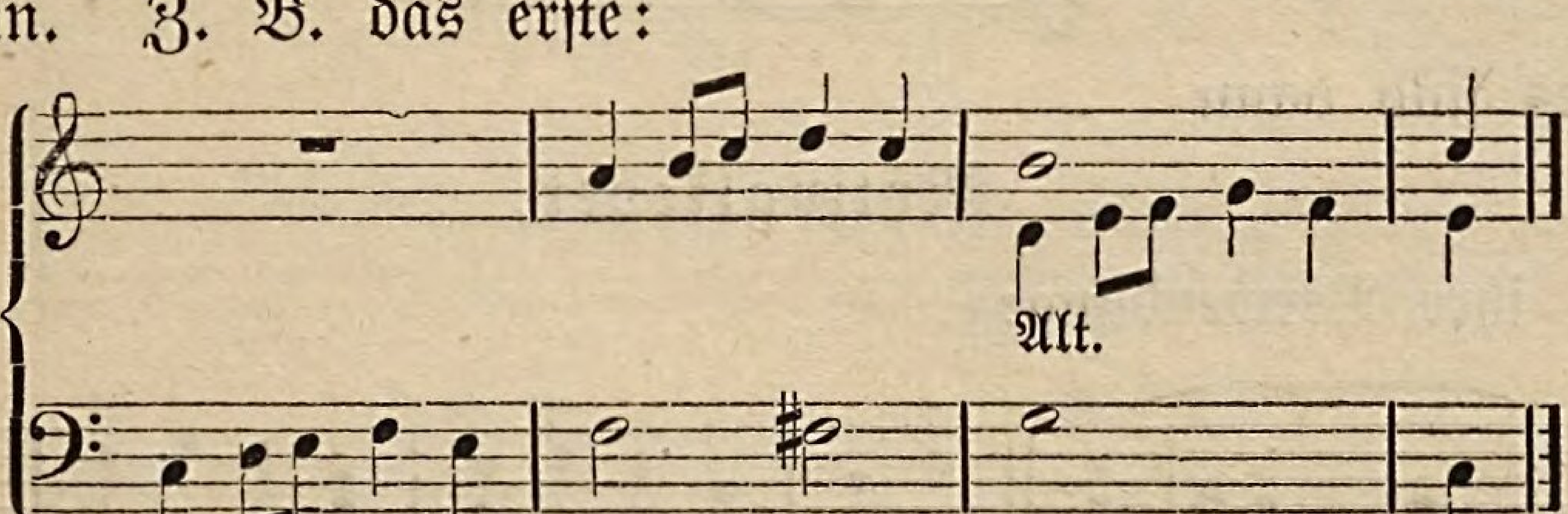
185. 

kann in allen vier Stimmen erscheinen. Leider versagt es der Zweck und der beschränkte Umfang dieses Werkchens, bei diesem Lehrstoffe einigermaßen erschöpfend zu Werke zu gehen, und wir wollen nur das Hauptsächlichste davon hören.

Vorstehender Satz ist ein Thema, und es ließe sich wohl etwas größeres aus demselben bilden. Uns muß genügen zu erfahren, daß in ihm drei

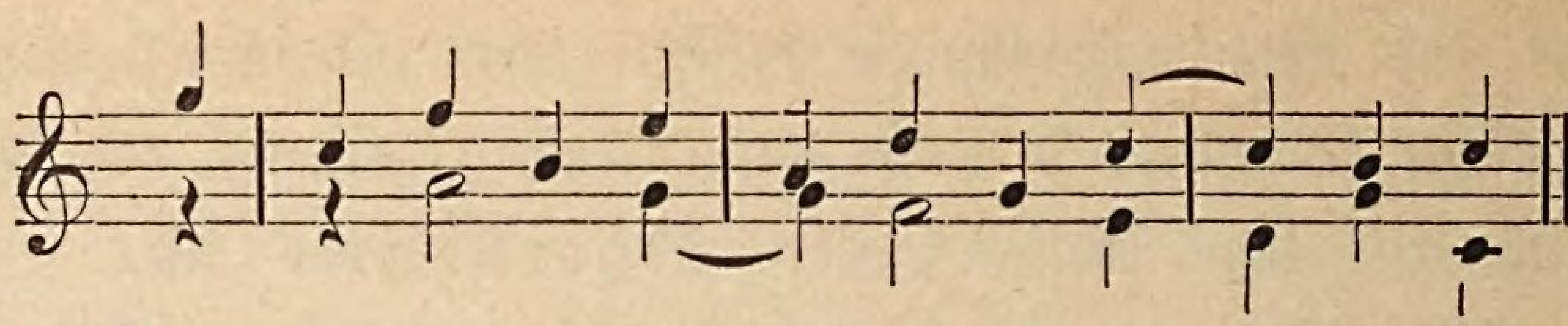
Motive

enthalten sind, von welchen jedes als Stoff zu Nachahmungen benützt werden kann. Z. B. das erste:

186. 

Der Sopran antwortet hier in der Sexte anfangend, und man sagt da: Nachahmung in der Sexte.

Das dritte Motiv etwa so:

187. 

oder

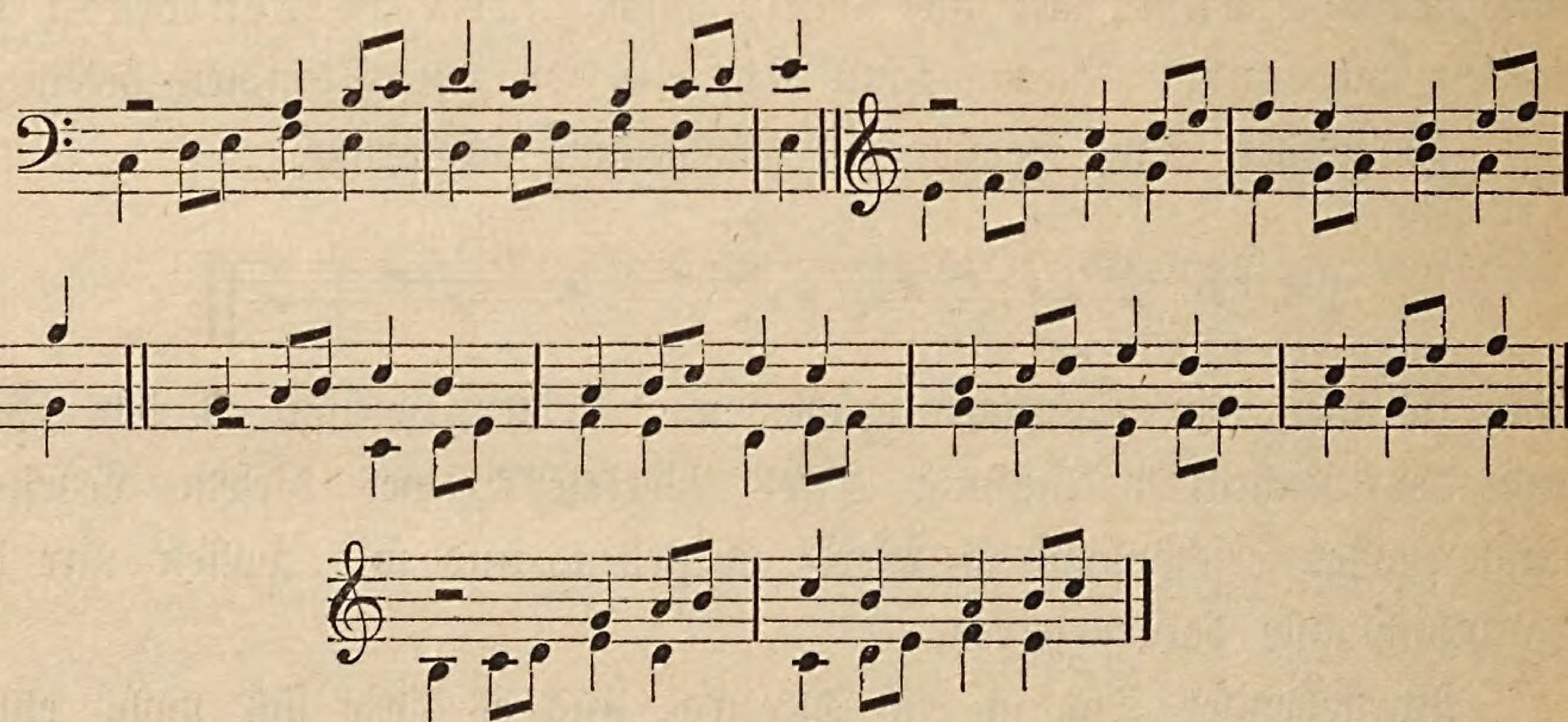


Dieses Motiv ist hier gangartig, nach Art der Sequenzen behandelt.

Oft kann die Nachahmung schon eintreten, ehe ein Thema oder ein Motiv von einer Stimme ganz ausgesprochen ist; dieß nennt man dann eine

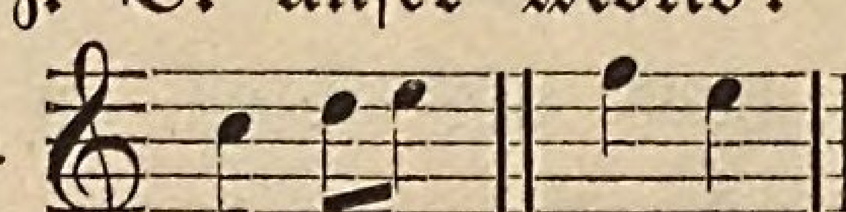
Engführung,

weil dadurch die Nachahmung näher, enger angefügt wird, z. B.

188. 

Auch diese Engführungen sind gangartig benützt.

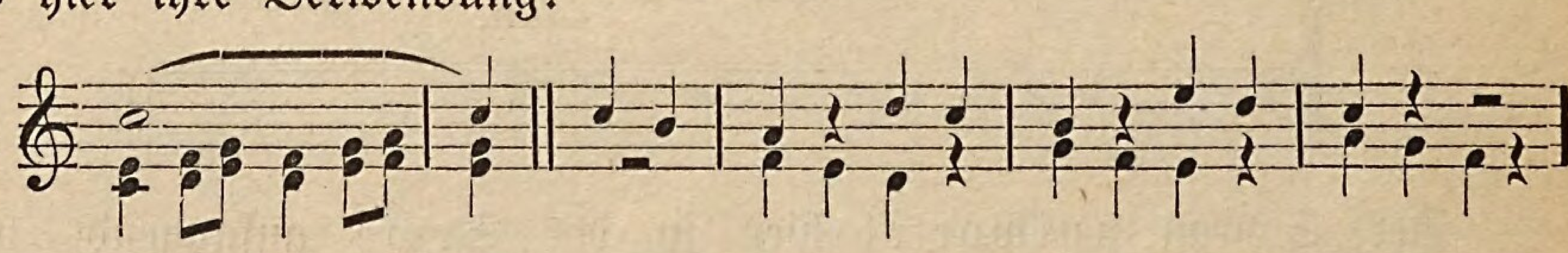
Die Motive können aber auch so geartet sein, daß sie in kleinere Teile zu zerlegen sind, z. B. unser Motiv:

189. 

Dies sind dann

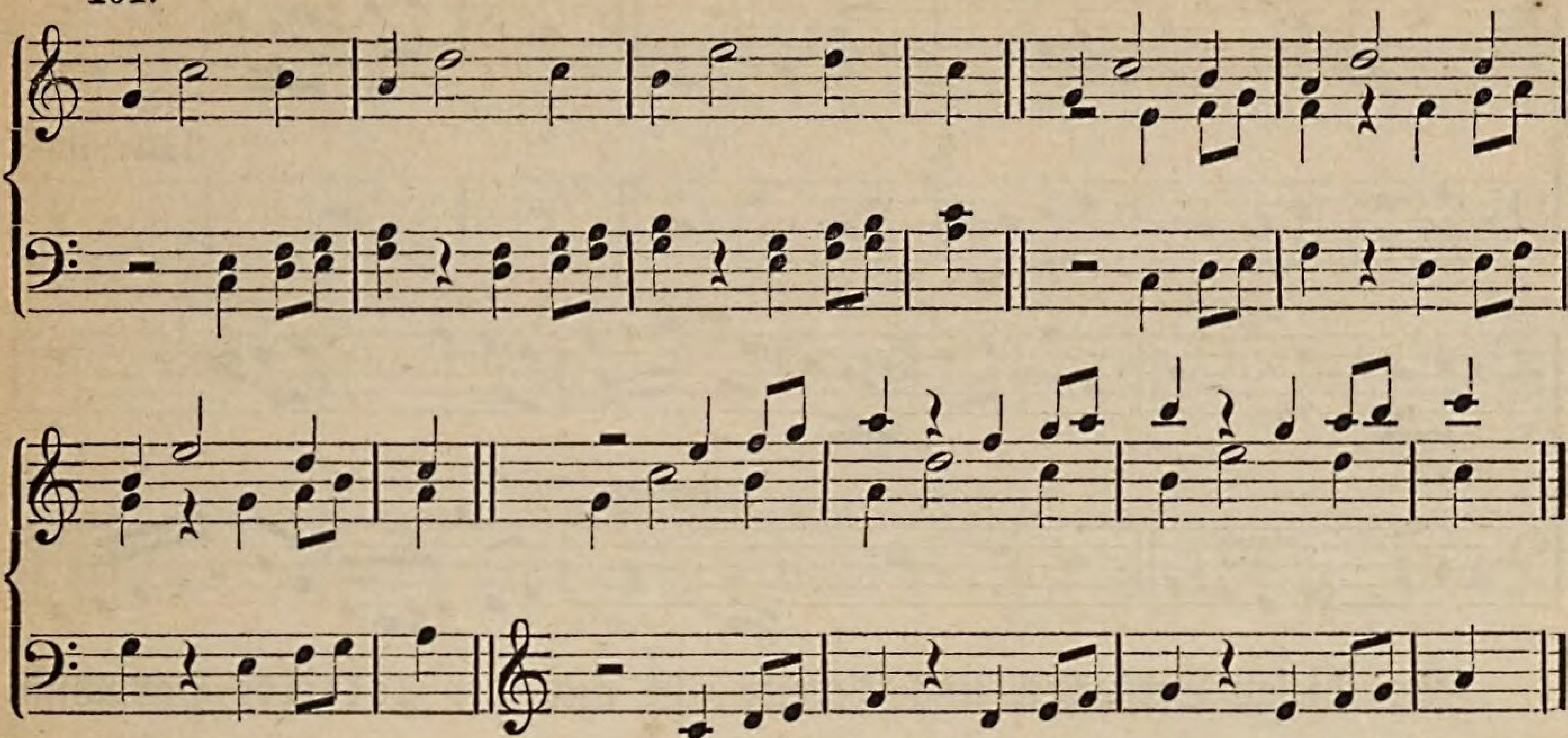
Motivglieder,

und hier ihre Verwendung:

190. 

Das zweite obige Motiv in Verbindung mit dem ersten Motivglied und gangartig, mit beigegebener Terze wie hier bei Nr. 190:

191.



Auch umgekehrt kann ein Thema oder ein Motiv werden:

192.



Ist ein Thema oder ein Motiv gewählt worden, so ist vor Allem notwendig, dasselbe nach den bisher angedeuteten Richtungen zu prüfen und wollen für den Anfänger dahin feststellen:

1) welche harmonische Grundlage paßt zum gewählten Motiv? Dreiklang oder Dominanten-Vierklang?

2) taugen beide? dann kann es auch auf anderen Stufen benützt werden;

3) ist es mehrdeutig? dann kann es zur Modulation benützt werden;

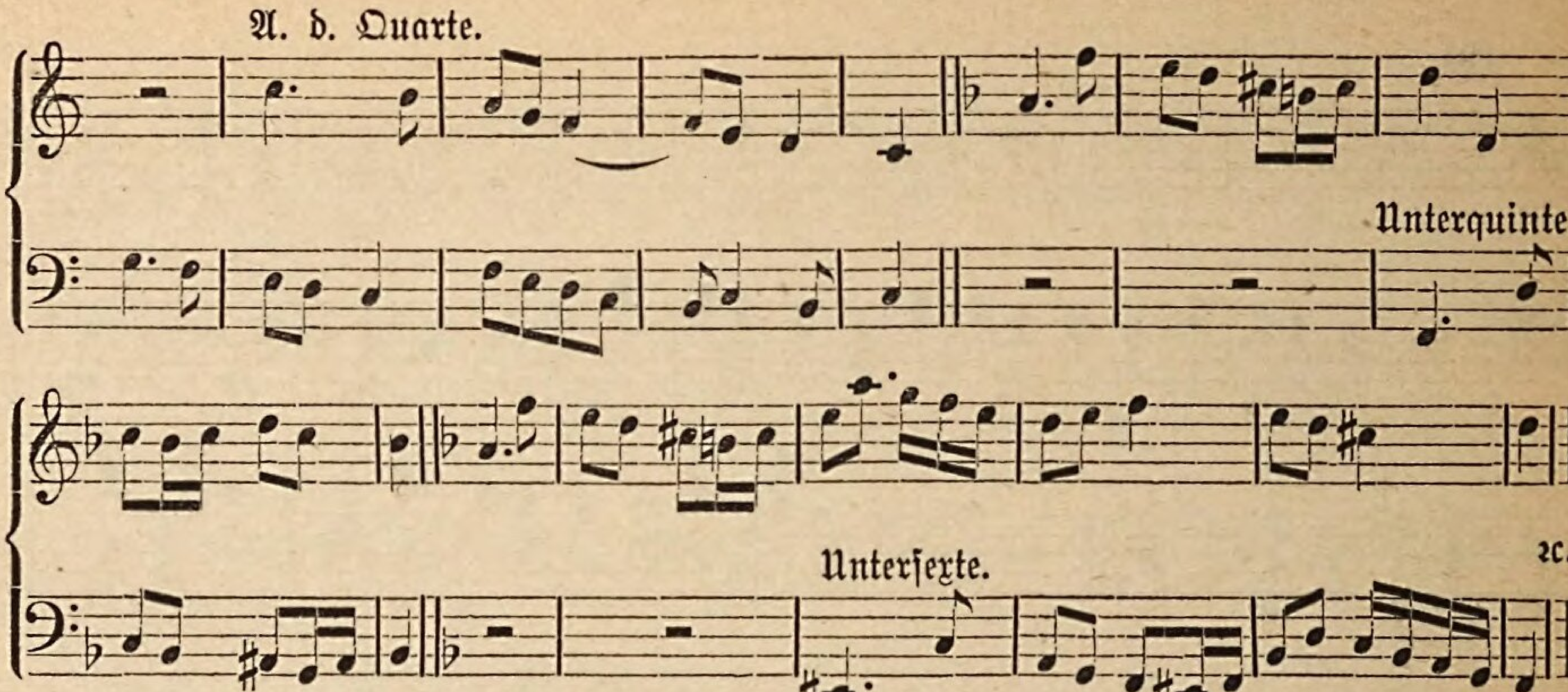
4) lassen sich Motivglieder daraus nehmen?

5) eignet es sich zu Engführungen?

Die Nachahmungen können auf jedem Intervalle eintreten, vorausgesetzt, daß das Motiv sich eignet, z. B.

193.



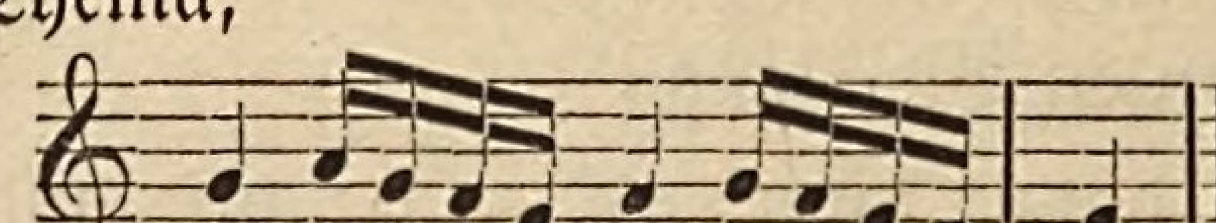


Bei diesen Versuchen und Arbeiten ist nun die geteilte Harmonie wesentlich.

Wir gehen einen Schritt weiter, um eine Form zu gewinnen, und wählen hiezu die Versette oder Fughette.

Diese beiden kleineren Tonstücke begnügen sich mit einer kürzeren Durchführung eines Themas oder Motives, häufig, wie man sich musikalisch ausdrückt, mit Beantwortung des Hauptgedankens durch die vier Stimmen, sowie dies bei der Fuge der Fall ist.

Folgendes Thema,



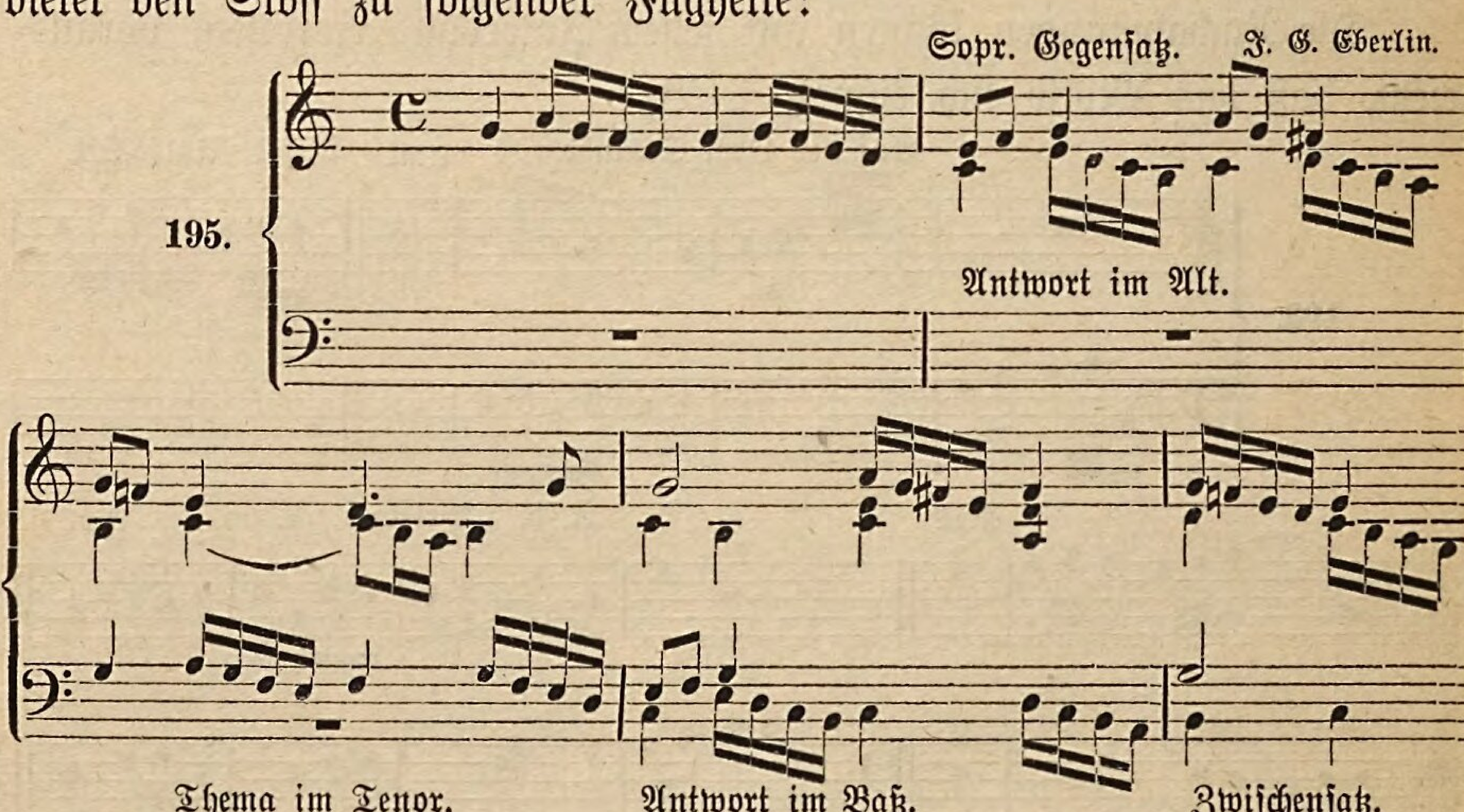
welches eine Figuration der Harmonietöne (Ausfüllungen, Hilfstöne von unten und oben) ist

194.



bietet den Stoff zu folgender Fughette:

195.





Dieses Motiv ließe sich auch mehrdeutig benützen, z. B.

196.



Noch eine weitere Bemerkung in Beziehung auf die Antwort bei Nachahmungen. In Nr. 195 heißt das Motiv:

197.



Das Motiv macht nur einen Sekunden-, die Antwort dagegen einen Terzenschritt. Eine derartige Änderung ist oft notwendig, um mit der Antwort harmonisch nicht zu weit abzukommen, wie z. B. vorstehend a.

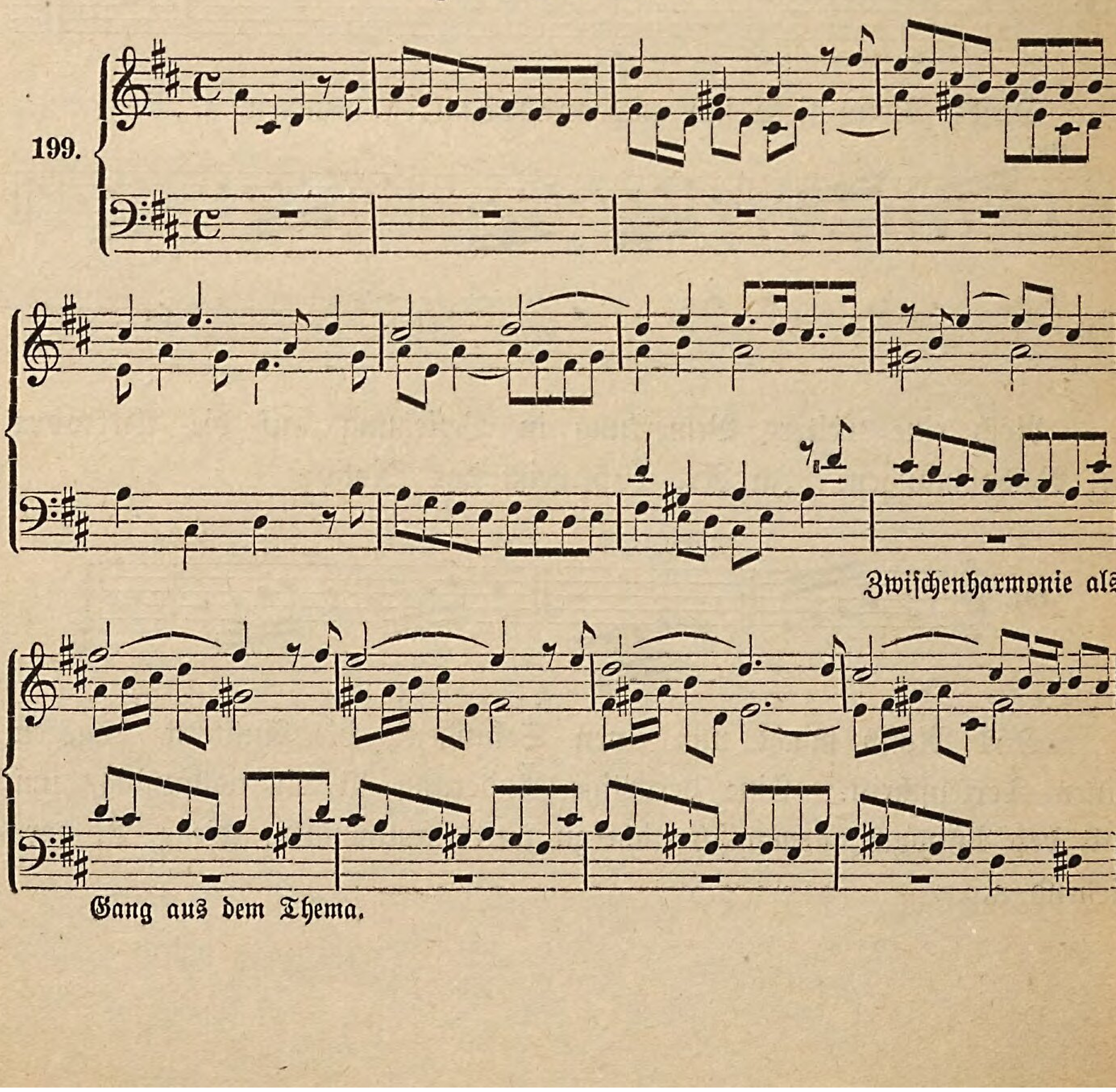
Ein Hauptaugenmerk bei dergleichen Arbeiten verdient der *Gegen-* und der *Zwischensatz*. Der Gegensatz tritt ein, wenn die erste Stimme das Thema vorgetragen hat. Während also die zweite Stimme das Thema übernimmt, hat die erste eine *andere Melodie* zu bringen und durch diese die Antwort zu begleiten. Der Gegensatz soll sich hauptsächlich rhythmisch vom Thema unterscheiden, damit dieses gehörig hervortreten kann, wie wir dies bei Nr. 195 erkennen. Auch muß der Gegensatz eine *gute*, ungezwungene Melodie bilden.

Der *Zwischensatz*, in Nr. 195 der fünfte Takt, tritt ein, wenn das Thema durch die Stimmen beantwortet ist, und ist hier das erste Motiv zu demselben benützt. Der sechste Takt ist neu und bildet die Ausweichung in die Oberdominante.

Auch *umgekehrt* kann ein Thema, allerdings nicht jedes, werden. Das in Nr. 195 z. B.

198. 

Zum Studium:

199. 

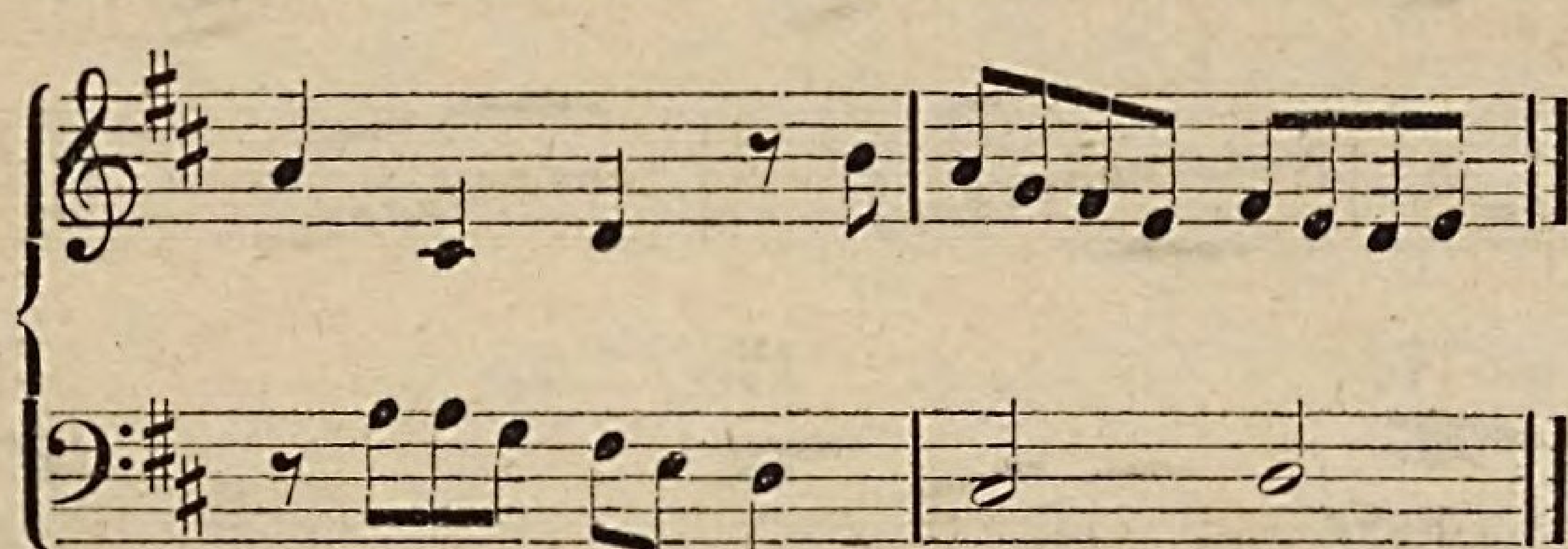


Nun hat Eberlin zu diesem Thema eine sehr nahe liegende Begleitung gemacht; dieselbe gibt sich harmonisch so:

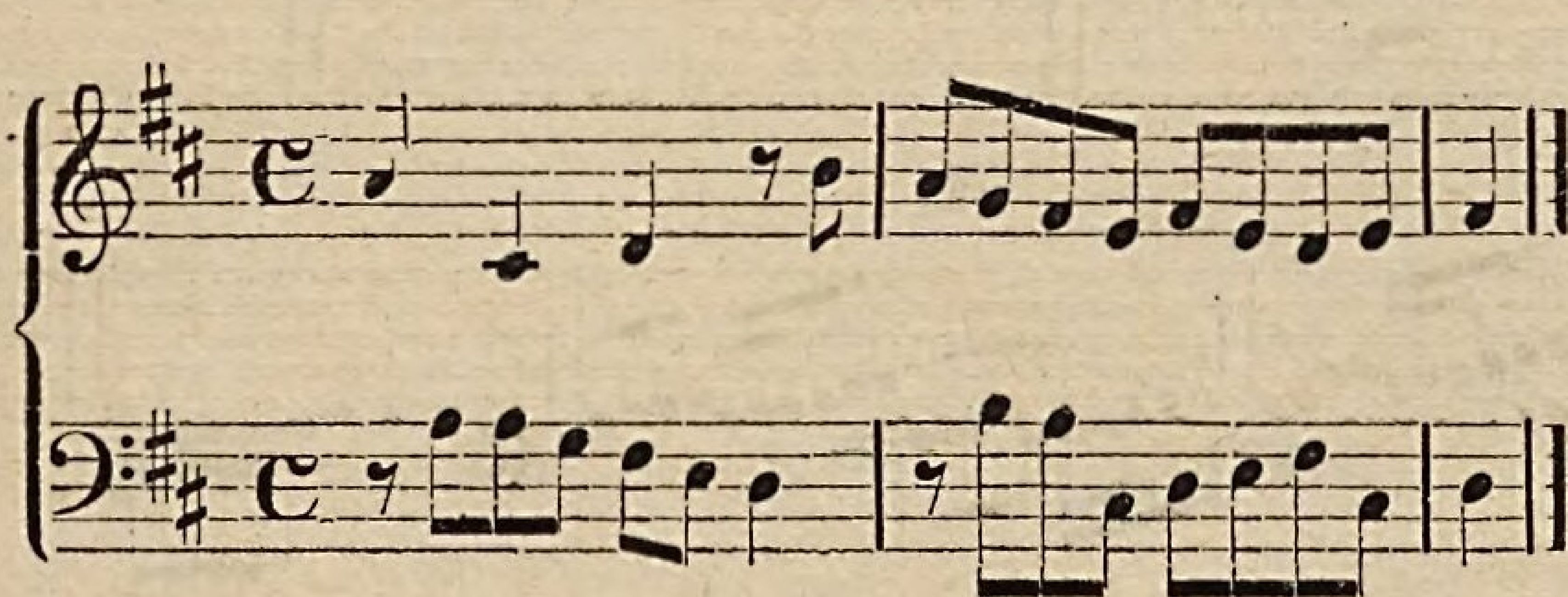
200. 

oder das A mehrdeutig: 

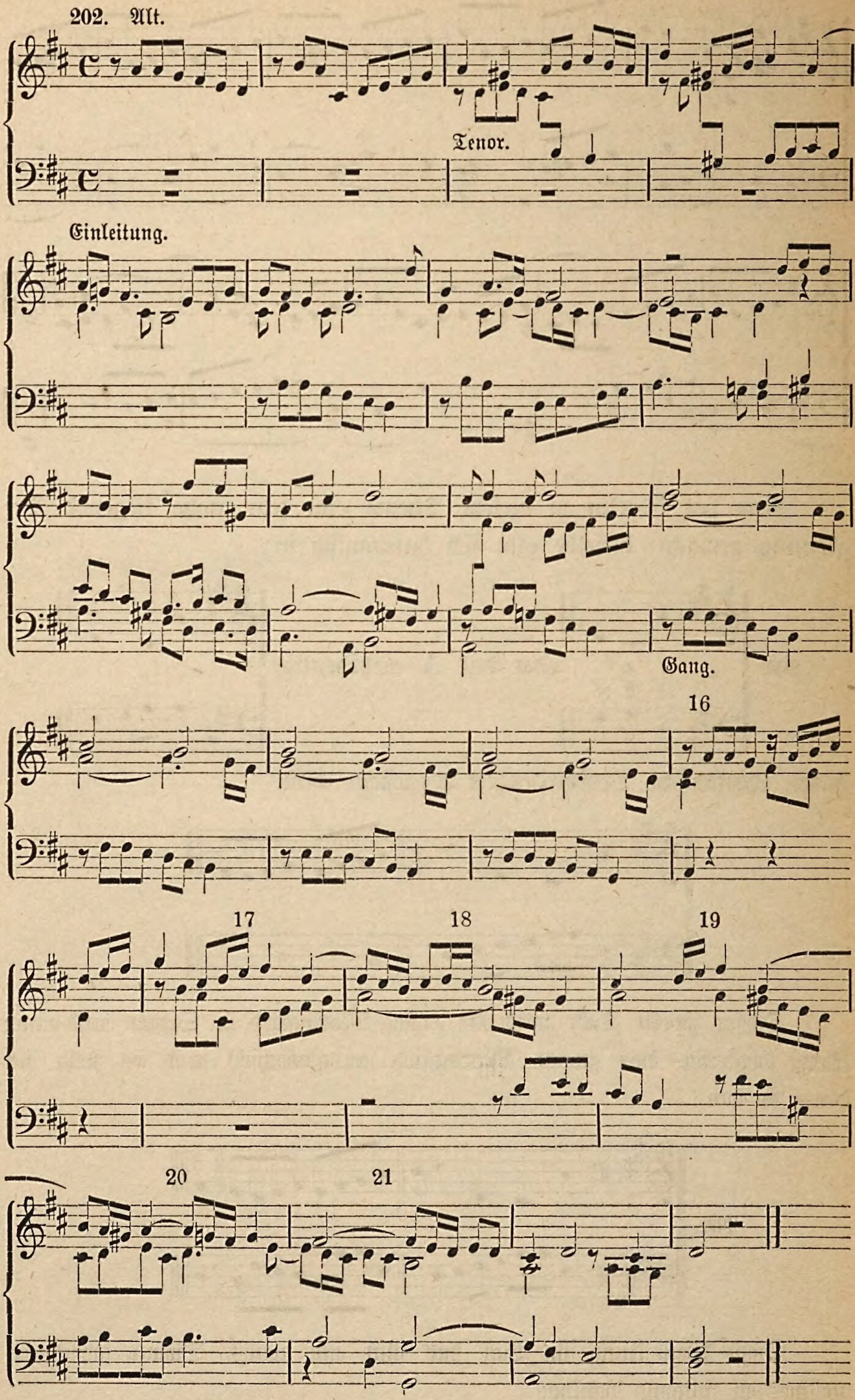
damit rhythmische Verschiedenheit hergestellt wird.



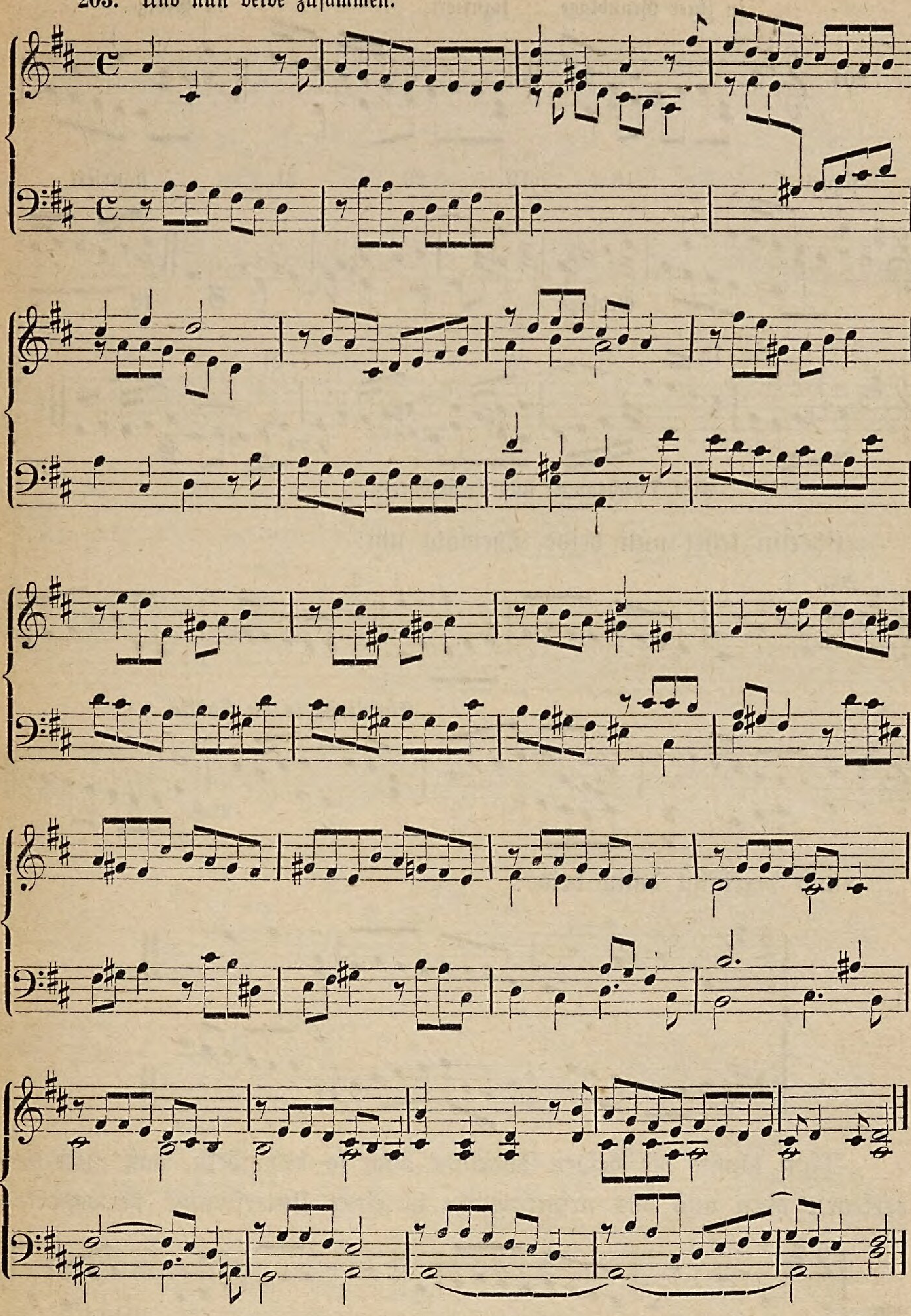
Dieser zweite Takt wird im ersten Motivglied in Sexten und einer Terze begleitet, das zweite Motivglied ausgewechselt und es stellt sich dann so dar:

201. 

Diese Begleitung im Baß hat ihm ein neues Thema verschafft, welches er folgend benützt:


202. Alt.
Tenor.
Einleitung.
Gang.
16
17
18
19
20
21

203. Und nun beide zusammen.



Beim Studium dergleichen Arbeiten sehe der Lernende auf die Figuration und hiemit auf Melodieenbildung, und untersuche deren einfache Grundlage. Z. B. die Stelle aus Nr. 202 vom 16. Takte an heißt

204.

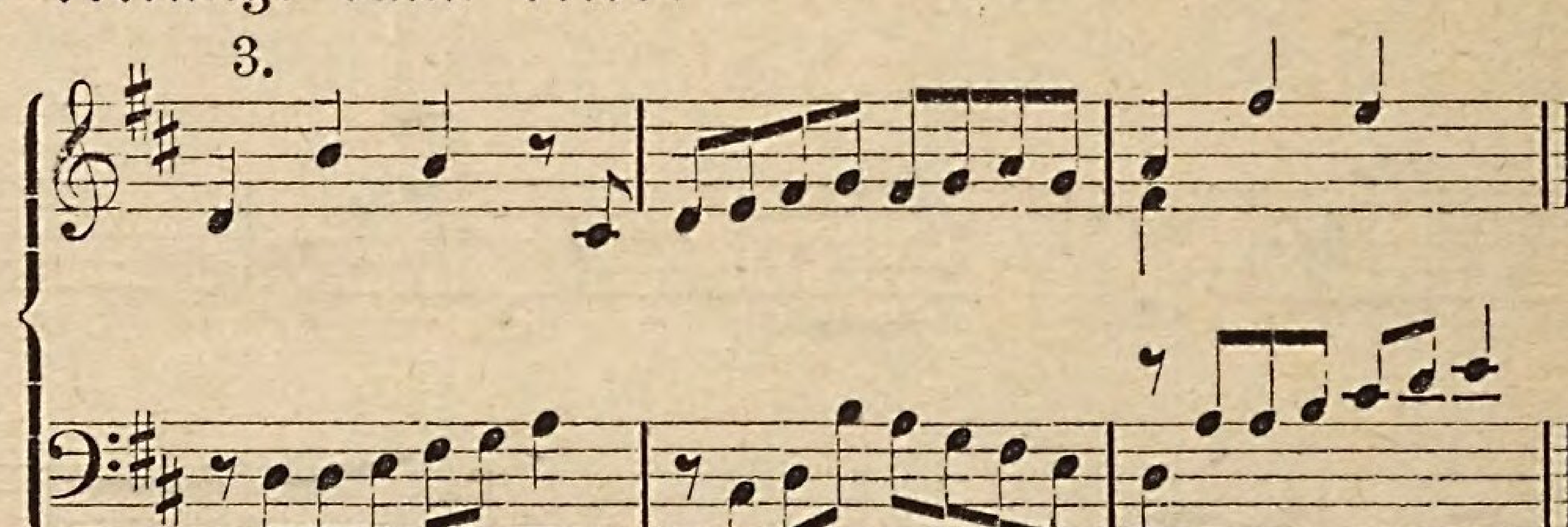


Eberlin kehrt nun beide Themata um:

205.

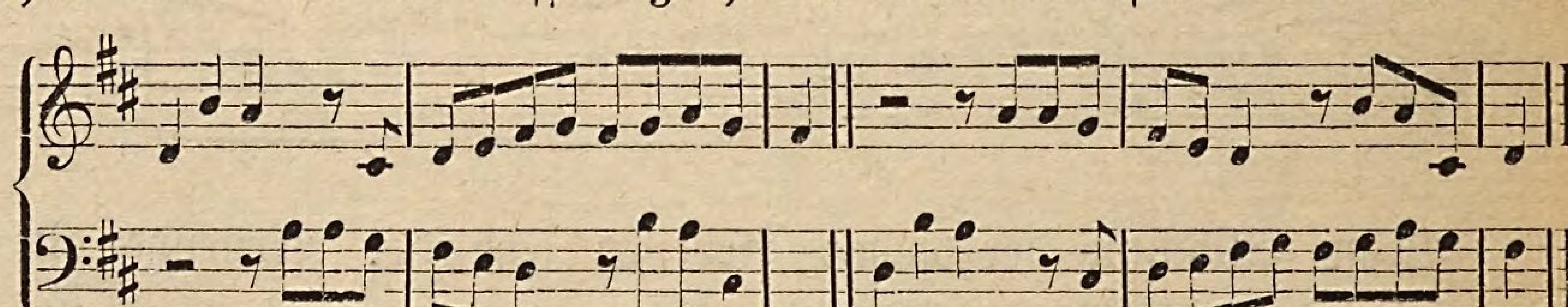


und vereinigt dann beide:



Man könnte die beiden Themata auch so behandeln, daß man das verkehrte oben und das ursprüngliche in einer Unterstimme verwendete:

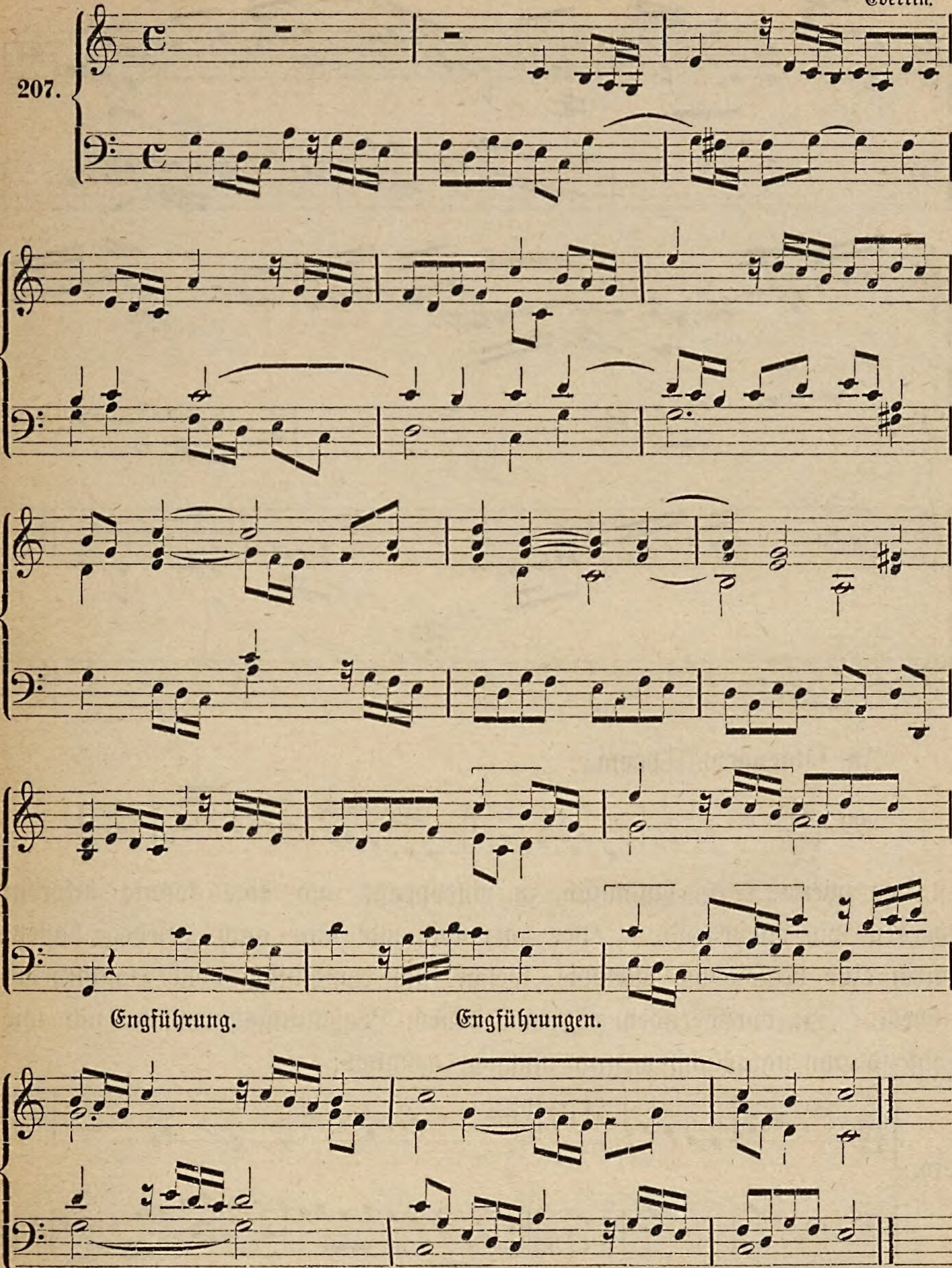
206.



Die Bearbeitung dieser Umkehrungen möge Stoff sein zu eigener Thätigkeit.

Eberlin.

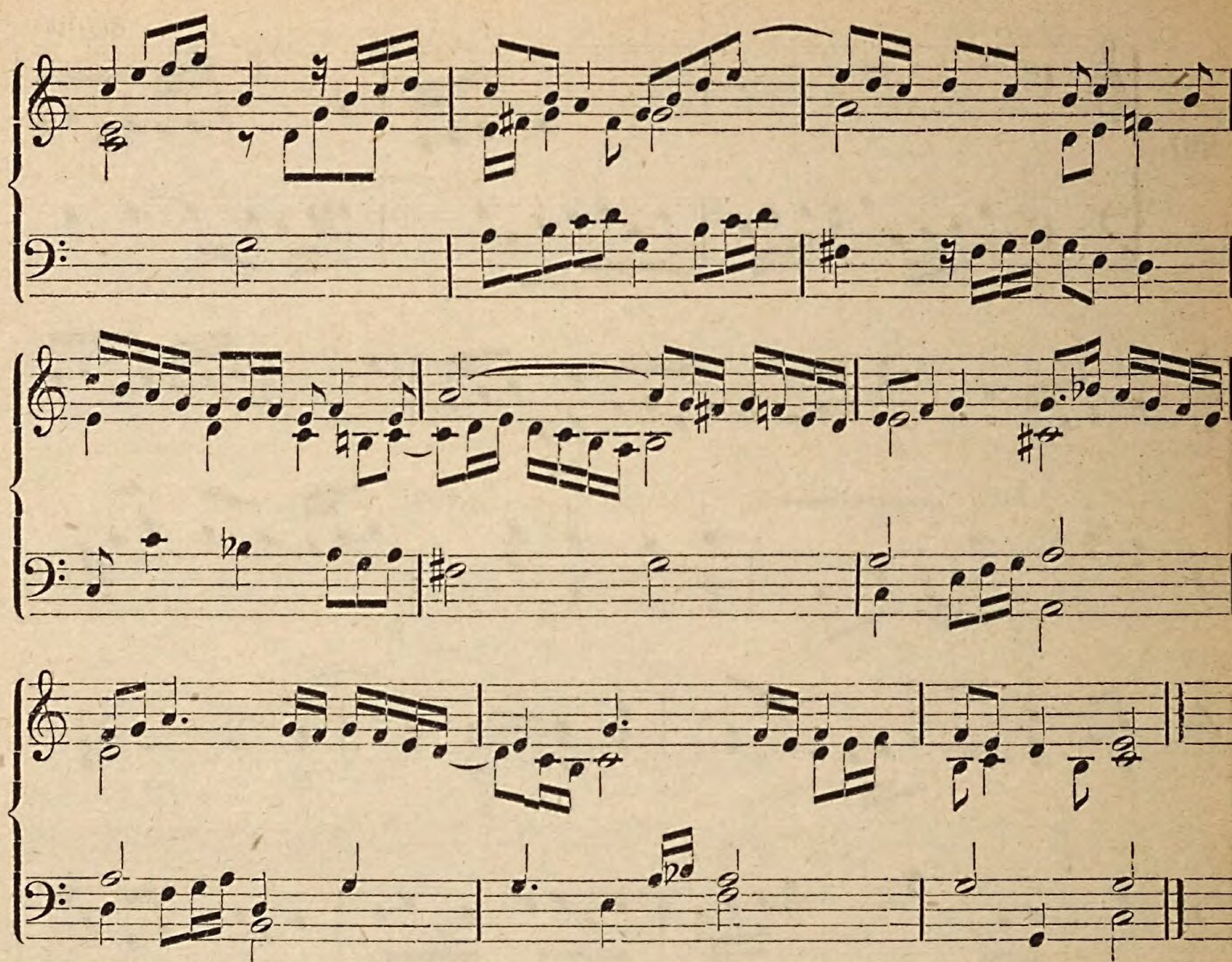
207.



208. In der Umkehrung.

Eberlin.

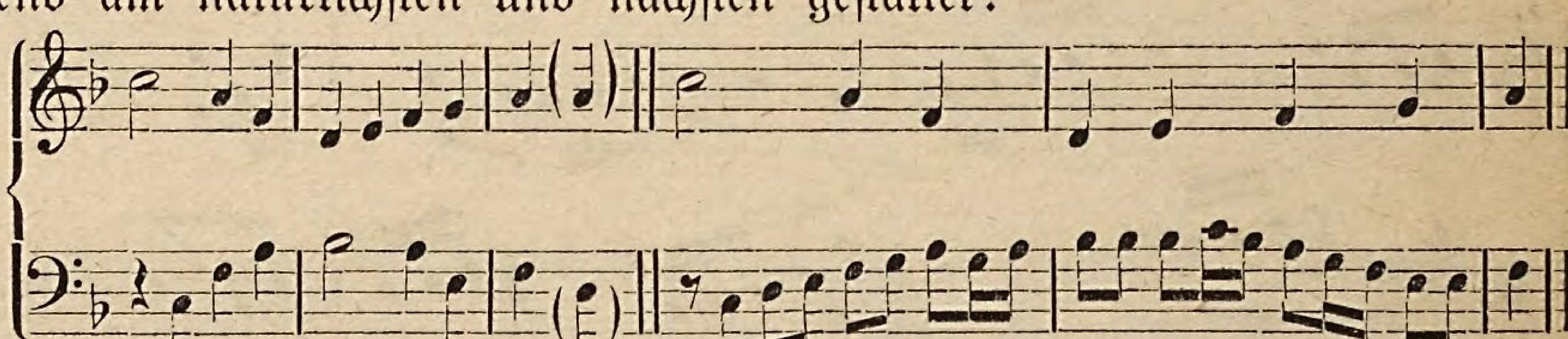




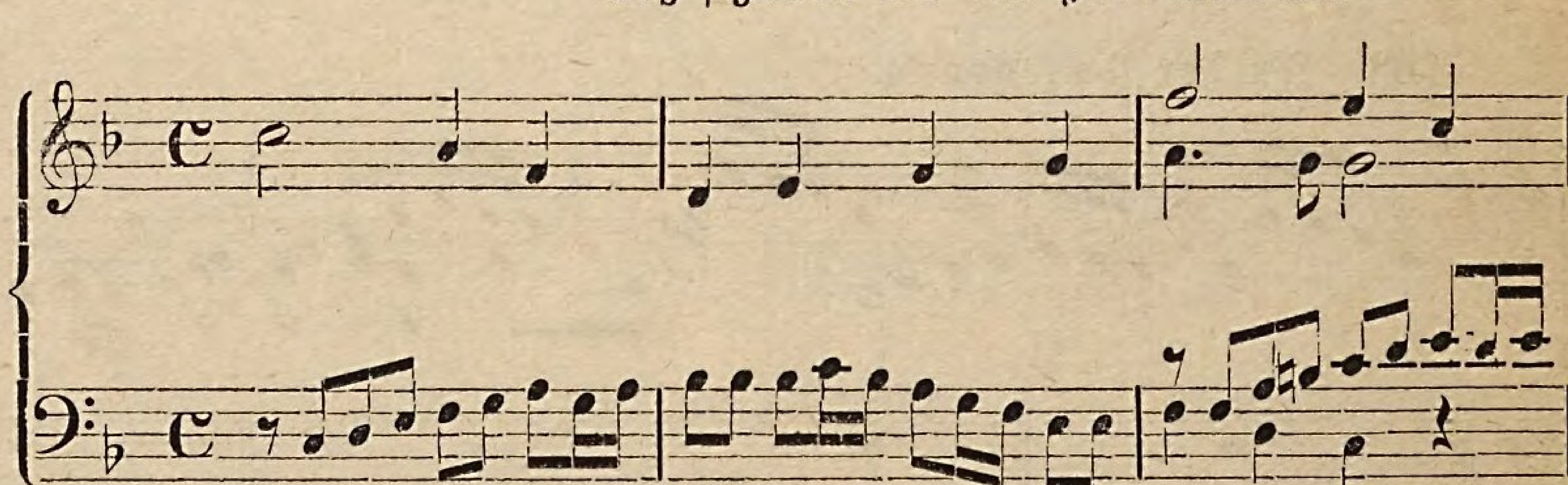
In folgendem Thema

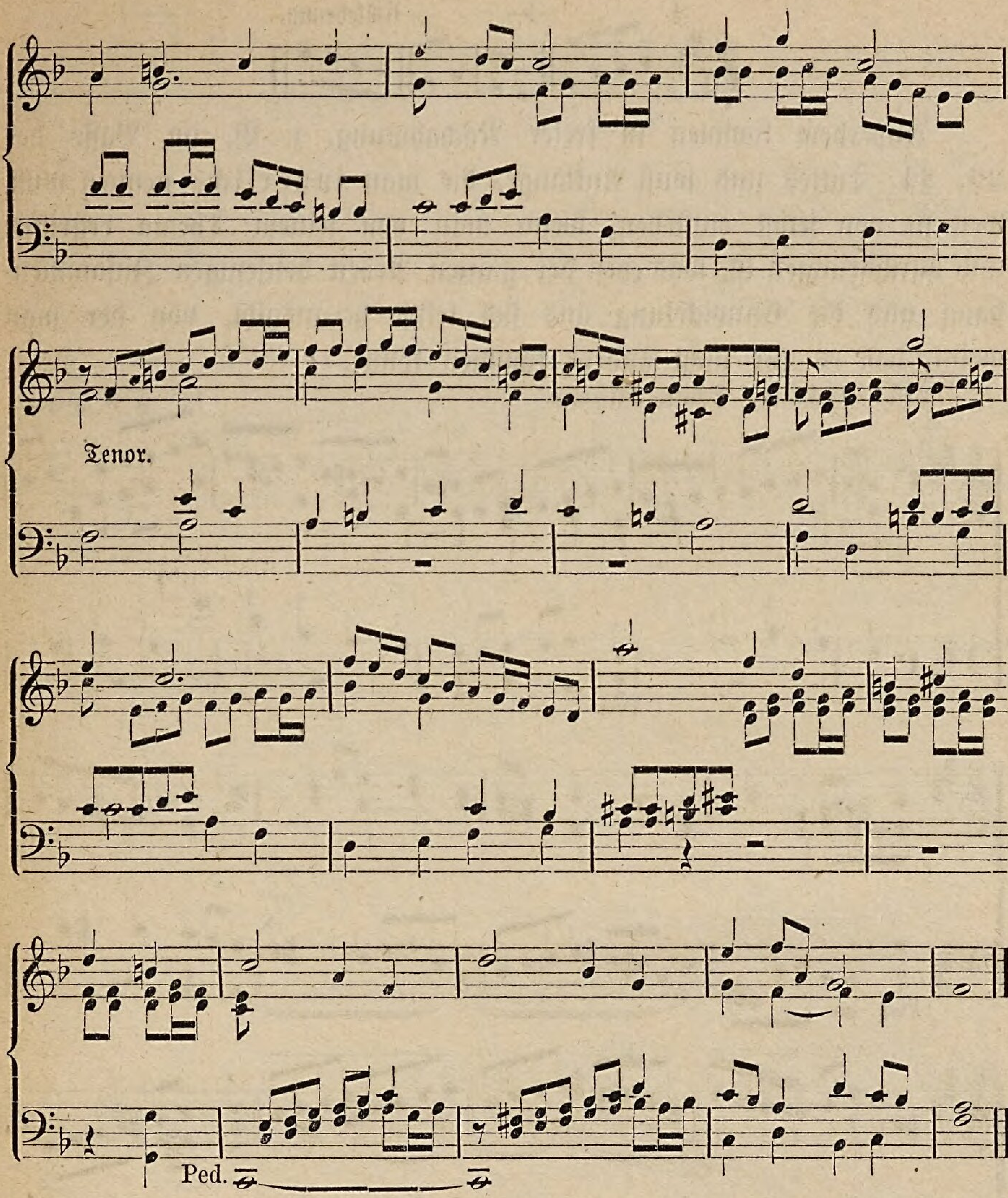
209. 

ist der zweite Takt rhythmisch zu schleppend, und dies könnte beseitigt werden wie vorstehend a, oder aber wie wir nun auch gesehen haben, durch eine begleitende Melodie, welche sich rhythmisch vom Hauptthema abhebt. Zu vorstehendem Thema, dessen Begleitungsharmonie sich wie folgend am natürlichsten und nächsten gestaltet:

210. 

Baß figuriert aus den Harmonietönen.

211. 



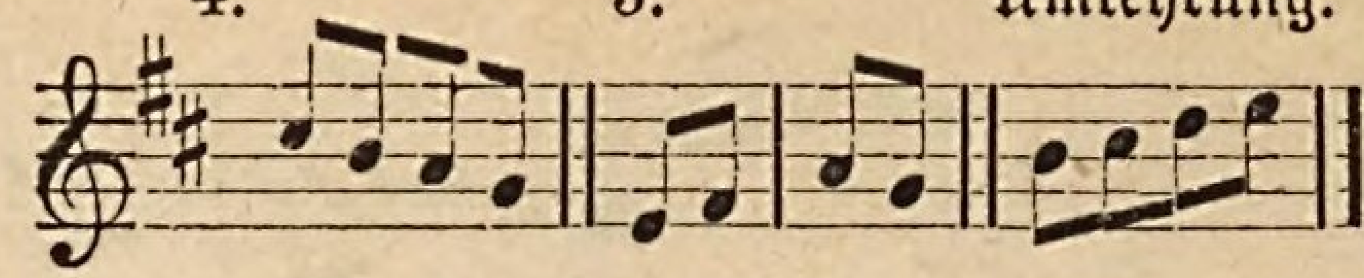
Zum Schlusse dieser Materie noch ein schönes Beispiel aus einem *Nachspiele* von Herzog. Hier tritt die Nachahmung in Präludiumform auf, also nicht in der Anordnung der Stimmenfolge, wie in der Versette und Fughette, sondern ganz frei und während inzwischen kurze Sätzchen andern Inhaltes eingeflochten sind. Der Komponist hat aus seinem Thema verschiedene *Motivglieder* gebildet und dieselben zu geschickter und gewandter Durchführung des eleganten Stoffes benützt:

Thema. Motivglieder.

212. 1. 2. 3.

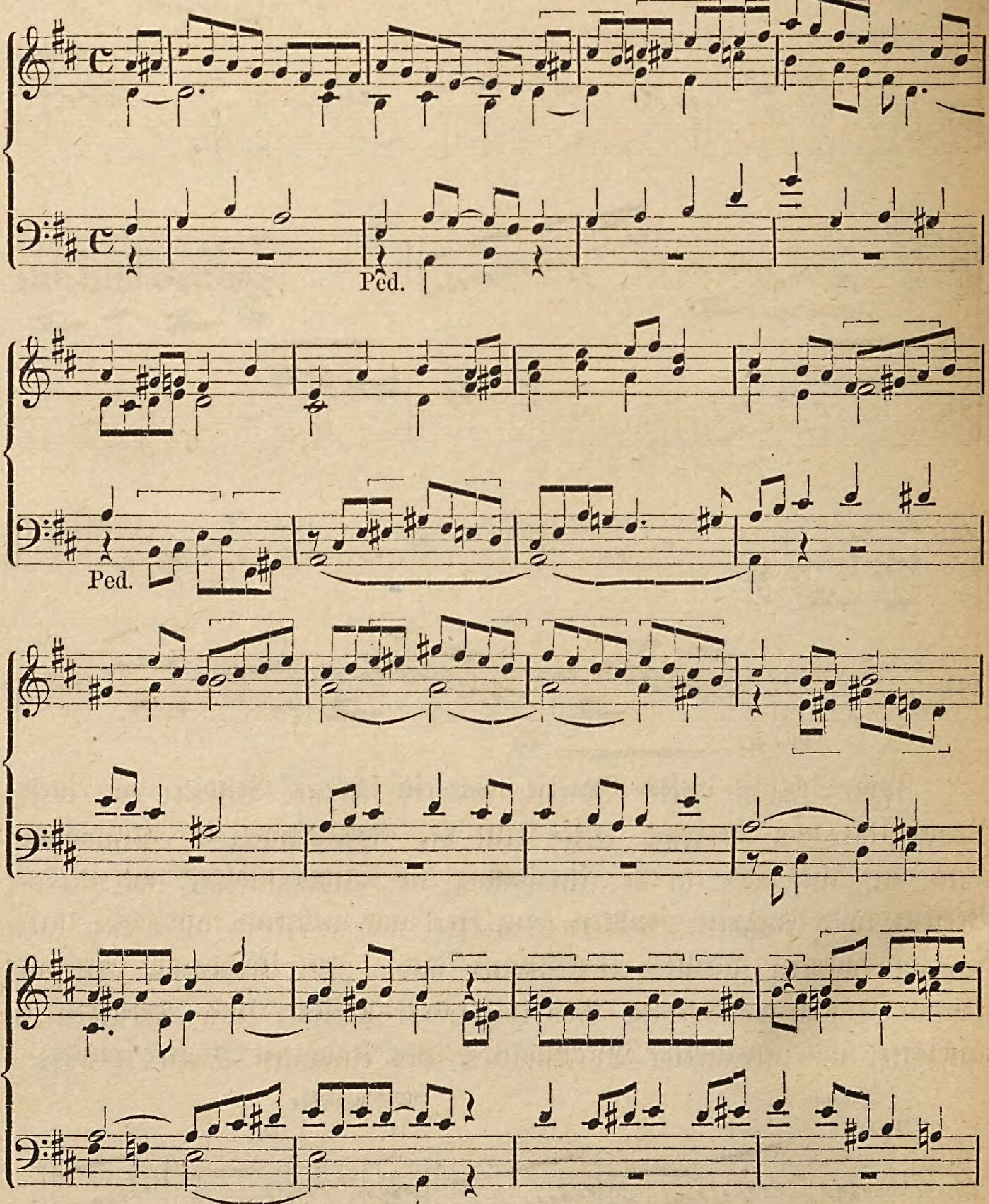


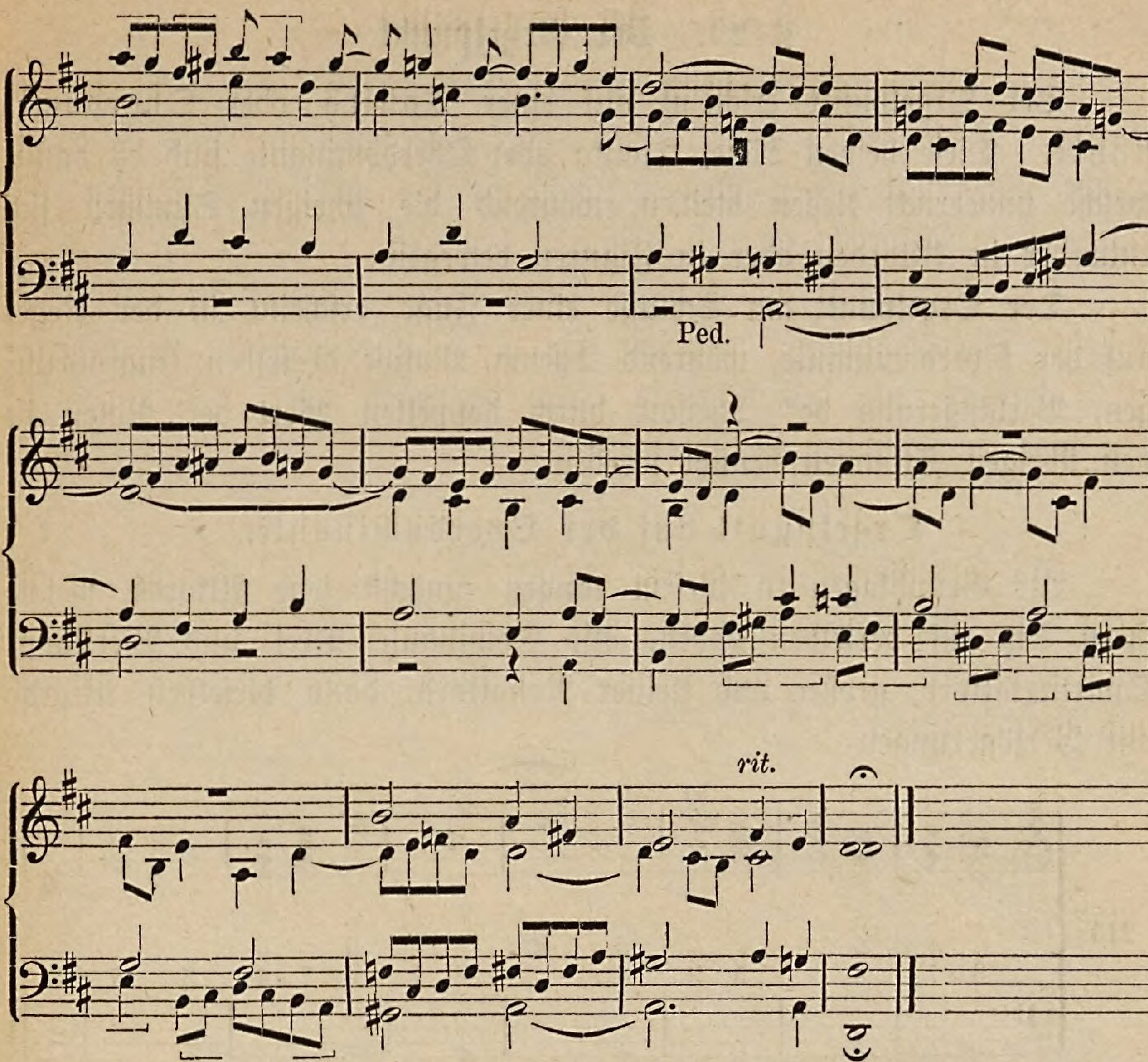
4. 5. Umkehrung.



Außerdem kommen in freier Nachahmung, z. B. im Basse des 23. 34. Taktes und sonst Anklänge, die man innerliche nennen muß, weil sie von selbst entstehen, wenn man von seinem Thema ergriffen und durchdrungen ist, was eben der ganzen Arbeit denjenigen Zusammenhang und die Entwickelung aus sich selbst herausgibt, von der man meint, daß es gar nicht anders kommen könne.

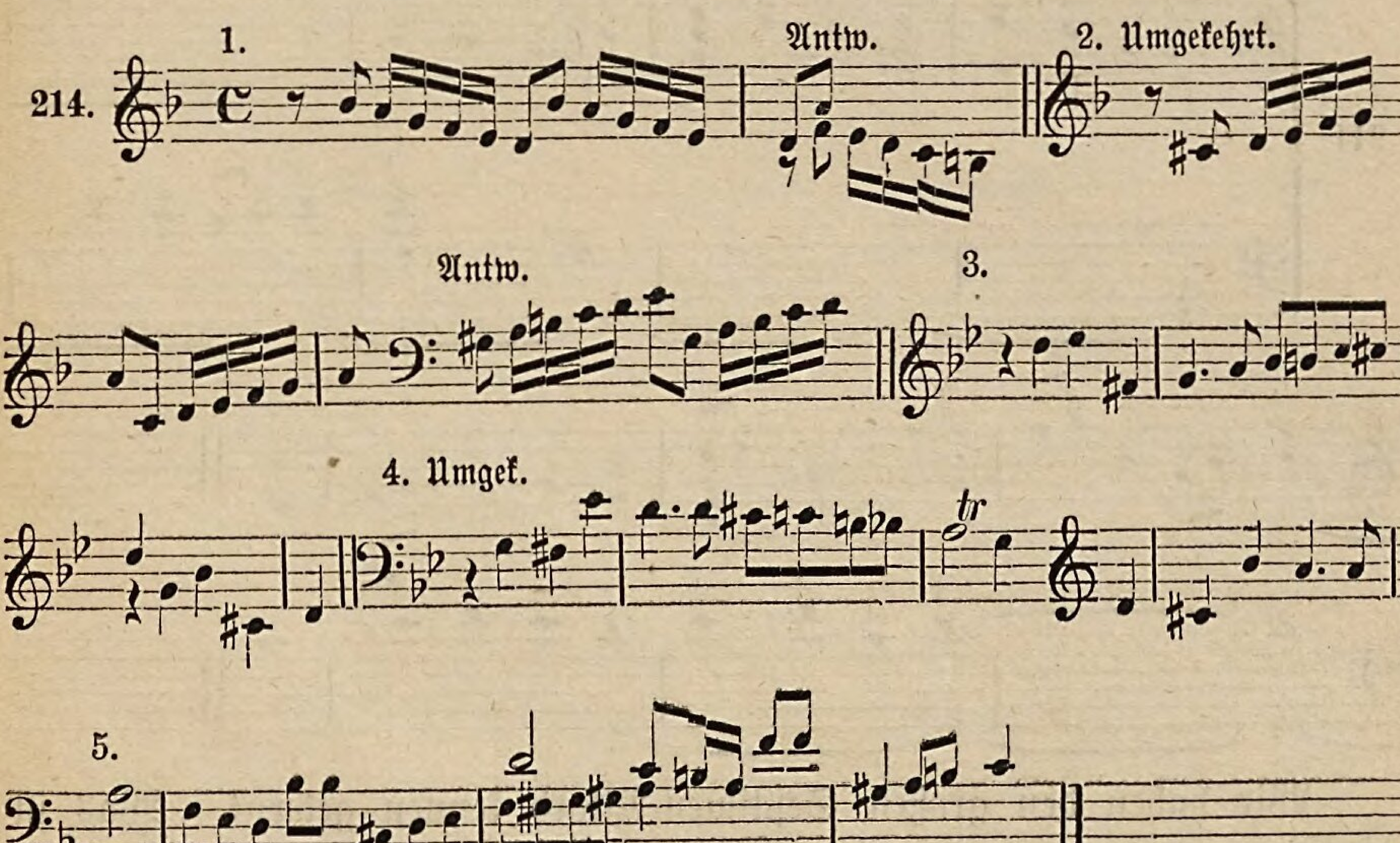
213. *Andante.* Sanfte Stimmen. J. G. Herzog.





Themata zur Selbstübung.

214.



§ 29. Der Orgelpunkt.

Der Orgelpunkt erscheint auf einer Tonika oder Oberdominante. Diese beiden Töne, Tonika oder Oberdominante sind es dann, welche unverrückt liegen bleiben, während die übrigen Stimmen sich entweder in Akkorden oder in Figuren bewegen.

Der Orgelpunkt am Schlusse einer Fuge erscheint in der Regel auf der Oberdominante, während Thema, Motive desselben, Engführungen, Verlängerung des Themas durch doppelten Wert der Noten in den übrigen Stimmen benützt werden.

Orgelpunkt auf der Oberdominante.

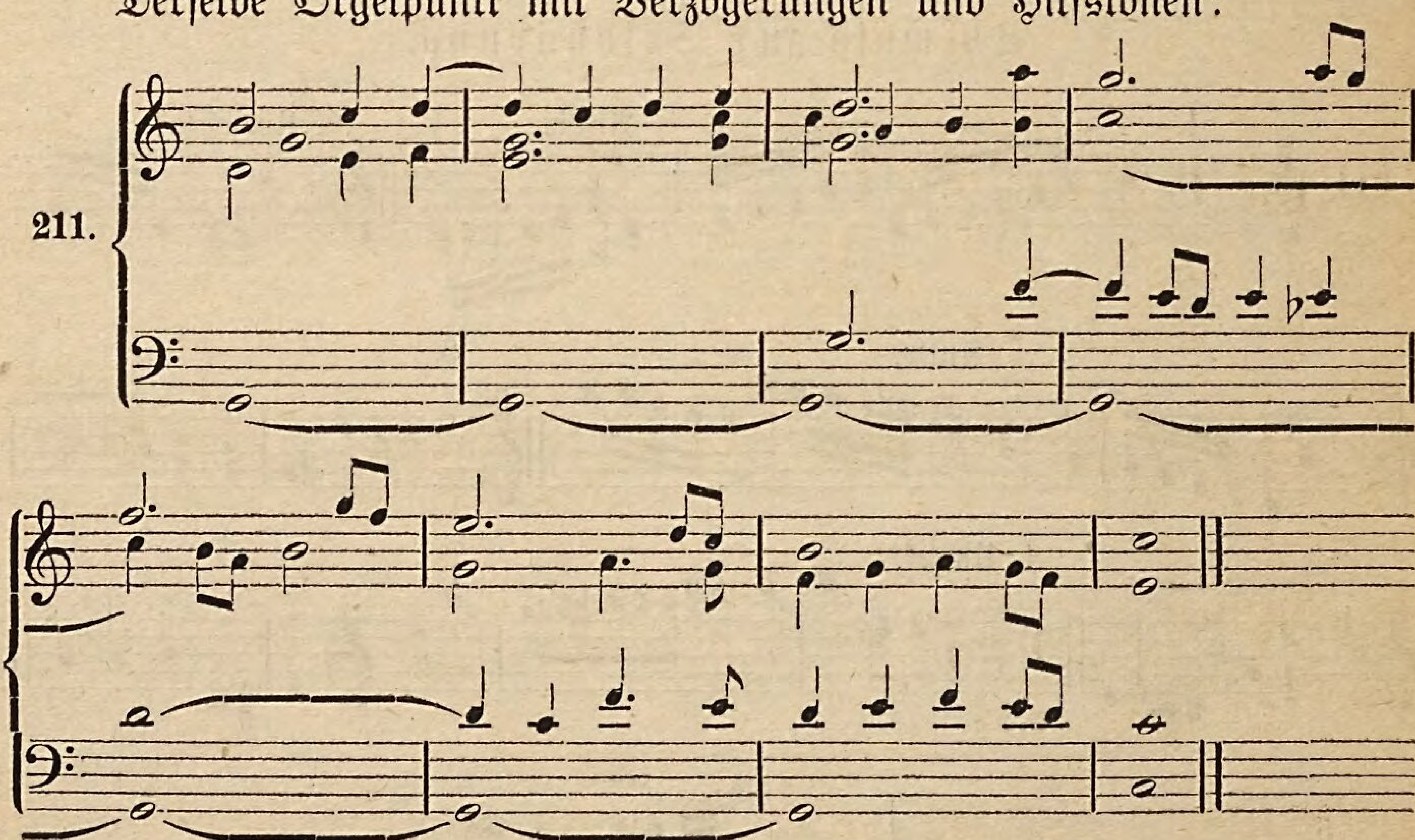
Als Grundlagen zu diesem taugen zunächst jene Akkorde, welche ihren Sitz auf derselben haben, also Dominanten-Drei- und Vierklang, Quartsextakkord, großer und kleiner Nonakkord, dann dieselben Akkorde mit Verzögerungen

215.



Derselbe Orgelpunkt mit Verzögerungen und Hilfstönen:

211.



Wir haben den großen Septimen-Akkord kennen gelernt. Was ist er? Beim Orgelpunkt auf der Oberdominante kann diese als neue To-

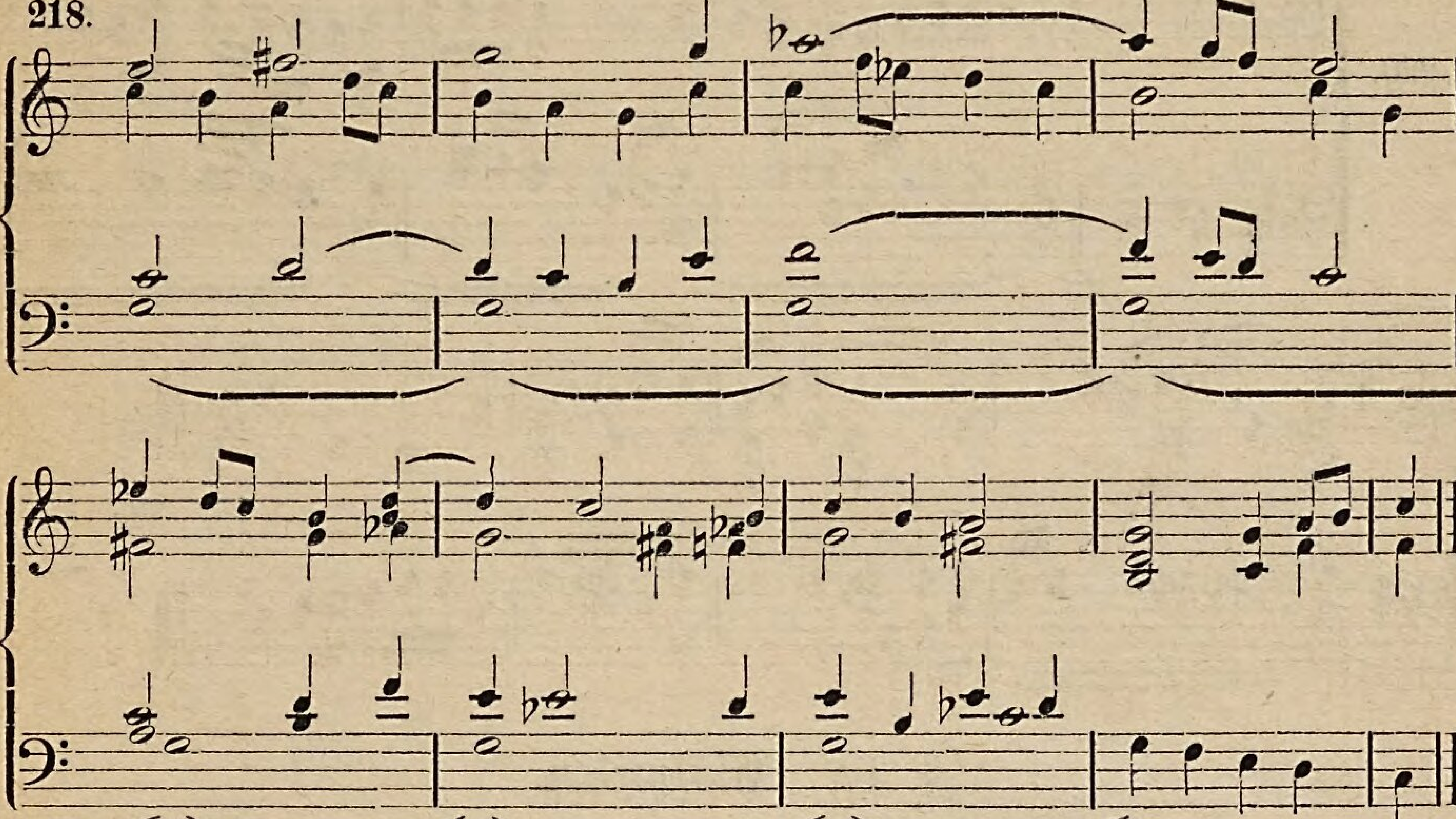
nika angesehen, also in dieselbe förmlich moduliert, und hiebei der große Septakkord zur Oberdominante angewendet werden:

217.



Wenn man die Oberdom. als neue Tonika annimmt, so sind auch die Non- und Septakkorde, welche auf der Oberdominante dieser neuen Tonika ruhen, zu verwenden, also jene, welche auf D stehen:

218.



Gangartig:

219.

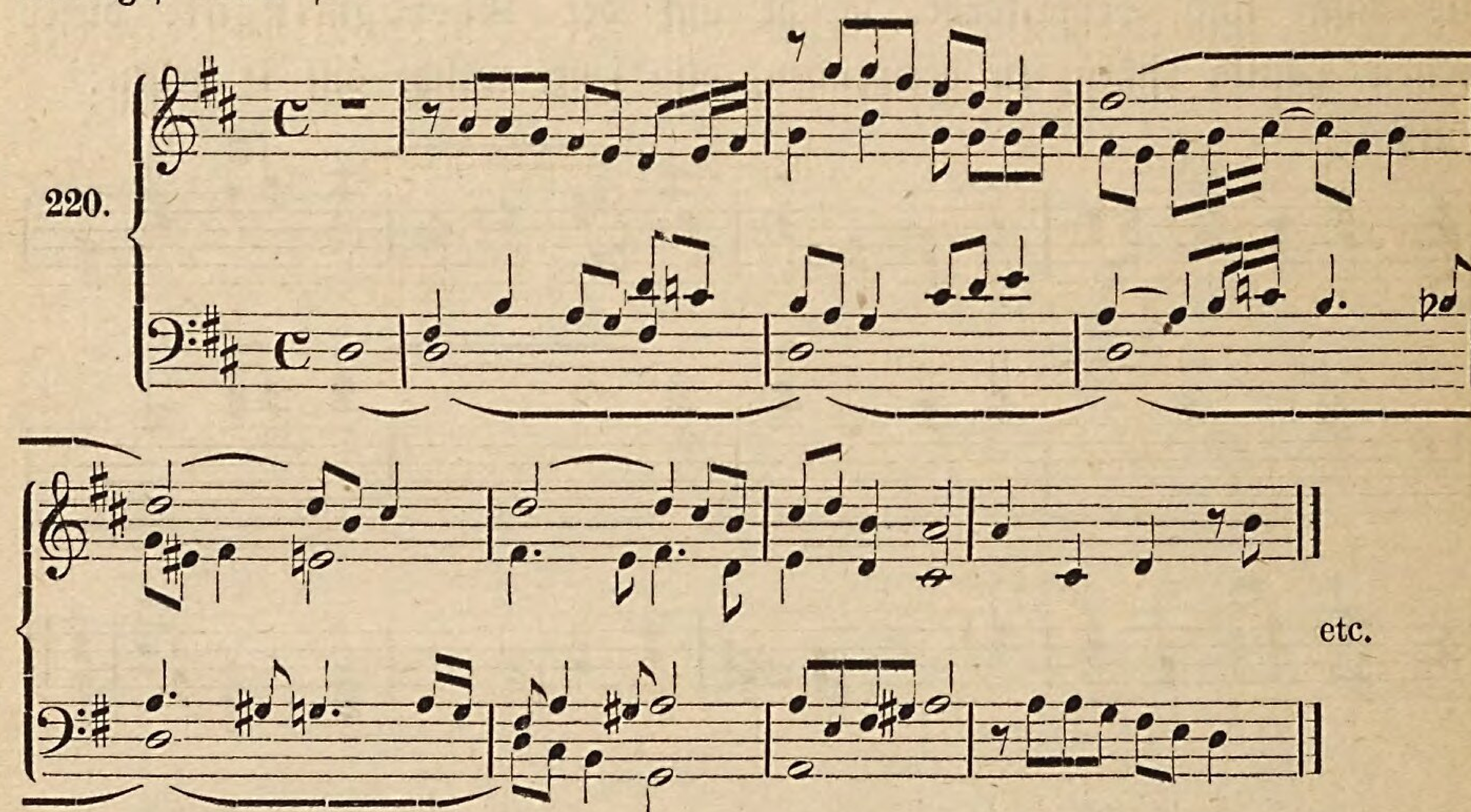


Der Orgelpunkt auf der Oberdominante wird ganz besonders am Schlusse der Fugen und fugirter Sätze angewendet und bildet hiezu ein sehr schönes Kunstmittel. Dort werden dann die Themata, Nachahmun-

gen, Engführungen rc. in den künstlichsten Verschlingungen benützt. Beispiele hiezu finden wir in vorstehenden Beispielen Nr. 195 u. ff.

Orgelpunkt auf der Tonika.

Dieser wird auch schon am Anfange eines Tonstückes angewendet. Zunächst sind es wieder jene Akkorde zur Anwendung, welche auf der Tonika als solcher, dann jene, welche auf ihr Platz finden, wenn man sie als Oberdominante ansieht, also der leitereigene und große Septimenakkord, der überm. Dreiklang, der Dominanten-Vierklang, Quartsextakkord, der Hauptsekundakkord rc. So könnte z. B. Nr. 199 ein solcher Orgelpunkt vorausgehen, in welchem schon ein Thema sich ankündigt, etwa so:

220. 

§ 30. Einspielen.

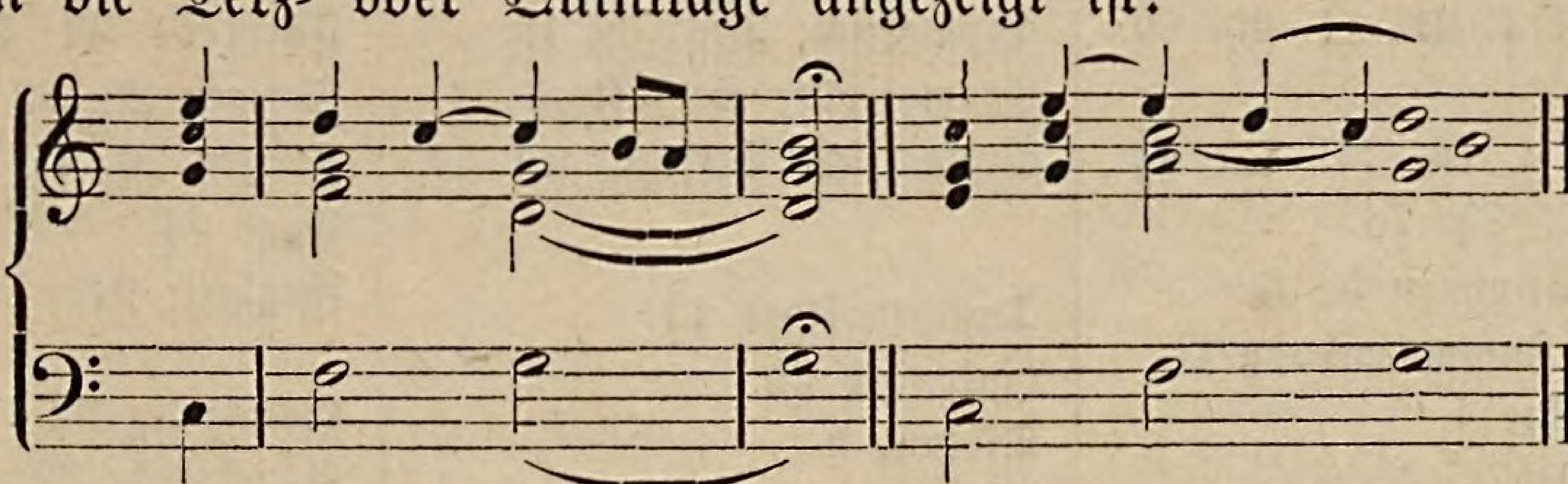
Das Vorspiel soll mit dem darauffolgenden Tonstücke möglichst übereinstimmen, und daher ist es hauptsächlich die Tonart, welche zwischen Vorspiel und Tonstück die gleiche sein soll. Dasselbe gilt auch vom Nachspiel. Es ist störend, wenn nicht in der zuletzt herrschenden Tonart geschlossen wird. Wenn also eine Oration in A, B, G rc. gesungen worden ist, so soll die betreffende Tonart bis zum Schlusse beibehalten werden.

Es gibt Kirchenlieder und überhaupt Tonstücke, welche mit dem Oberdominanten-Dreiklange beginnen. Im Allgemeinen sei hiezu bemerkt, daß dann eine Halbcadenz gemacht wird. Die Halbkadenz schließt nicht mit dem D.V. in die Tonika, sondern mit dem Dreiklange

auf der Oberdominante. Sie ist also etwa auf folgende Weise zu behandeln:

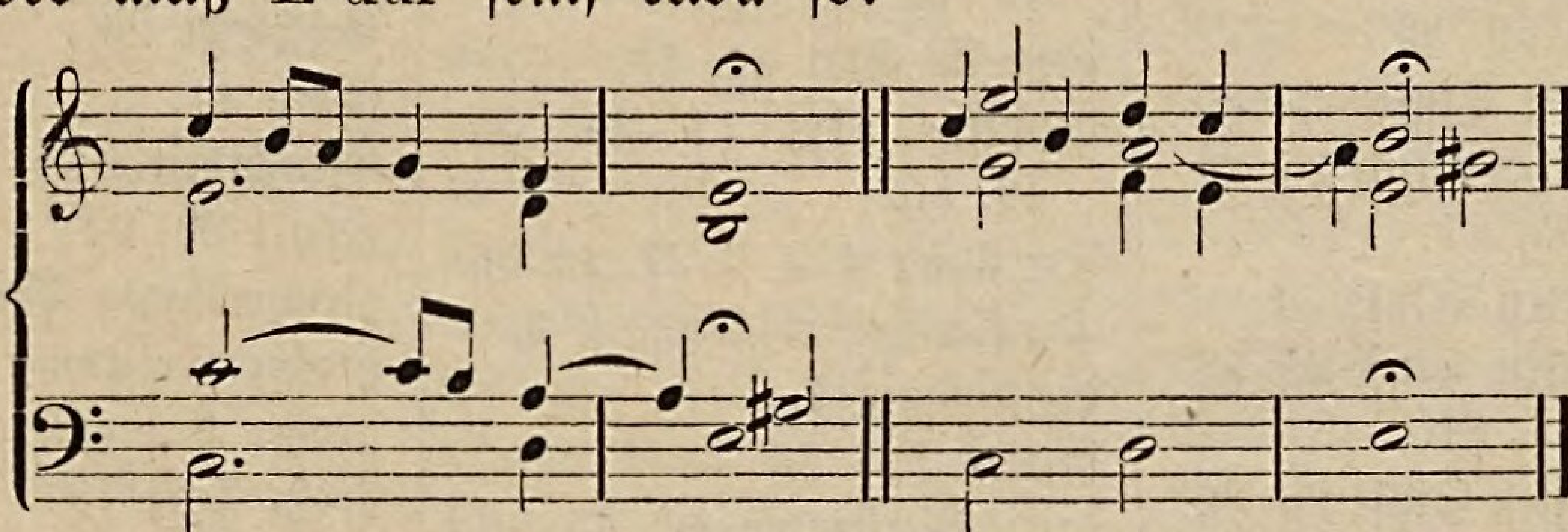
221.


Wenn die Terz- oder Quintlage angezeigt ist:

222.


Es ist hiebei gut, vor Beginn des Stückes strenge in der Tonart zu bleiben, also keine fremden Töne hören zu lassen.

Für die phrygische Tonart kann in C-dur präludiert werden, der Schluß aber muß E-dur sein, etwa so:

223.


Aeolisch.

224.


Zu folgenden Liedern wären also Halbkadenzen auf A und D zu machen:

225.


Wortregister.

Winkler, Max Joseph

Generalbaßübungen im Hinblick hauptsächlich auf das Bedürfnis für Prä parandenschulen und Lehrer-Bildungsanstalten verfasst

Nördlingen 1882

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11516366-2